

Región Crónica

**Memoria del proyecto
Continente Contraforma**

Abstract	9
La contraforma y el paisaje urbano	11
Voz privada, voz pública y entorno	17
Configuraciones	21
Prácticas y procesos	26
Continente Contraforma	33
<i>Ciudad Mirada</i>	33
<i>Ferlandina, 16</i>	33
<i>Contraformas de ciudad</i>	38
<i>Reserva Artificial</i>	40
<i>Ferlandina, etcétera</i>	42
<i>Sujeto de fuga</i>	46
<i>Mitad a medio hacer</i>	50
<i>Historia natural</i>	54
<i>Nunca llueve en Ferlandina</i>	59
<i>Isla Historia</i>	60
La ciudad olvidada	60
Las cosas que no puede decirse	61
Estructura y partes	62
Conclusiones	69
Annexos	75
<i>Preguntas</i>	75
<i>Simon</i>	80
<i>Contraformas de ciudad</i>	82
<i>La ciudad olvidada</i>	95
Bibliografía	117

**Todo empieza alzando la mirada:
desde aquí, y como en una brecha de luz,
se recorta entre las diagonales de los edificios
una mancha blanquecina de cielo**

Resumen

Continente Contraforma trata sobre la figura que se recorta entre los edificios y el cielo, entendida como el residuo no planificable de una planificación. El proyecto plantea esta contraforma como un nuevo medio que recupera y resignifica los medios que lo componen. La contraforma nace del medio de la mirada, se transforma en imagen y deriva en historia, y es este desplazamiento el que configura la cosmogonía del proyecto. A través de la creación de una película, una serie de grabados y una novela, la contraforma enlaza ciudad, imagen y narración en una articulación múltiple en la que la mirada transgrede la forma, la fotografía enmarca la mirada, el dibujo transforma la fotografía, la imagen desplaza el dibujo, la narración amplía la imagen y la forma es un lugar imposible.

Abstract

This final degree project deals with the figure that is cut between the buildings and the sky, understood as the non-planned residue of a planned system. The project proposes this counterform as a new type of media that recovers and resignifies the different mediums it includes. The counterform is born from sight, is transformed into an image and derives into a history, and it is this displacement that shapes the cosmogony of the project. Through the creation of a film, a series of engravings and a novel, the counterform links city, image and narrative in a multiple articulation in which the gaze transgresses the form, photography frames the look, drawing transforms photography, image displaces the drawing, narrative enlarges the image and the form is an impossible place.

La contraforma y el paisaje urbano

Even though those lives which are autonomous
and characterized by these vital impulses
are not entirely impossible in the city,
they are, none the less, opposed to it in abstracto.

Metropolis and Mental Life
Georg Simmel¹

Si todo paisaje es imagen, la imagen de la ciudad es la esencia del paisaje contemporáneo. Este paisaje es, a su vez, el resultado de una constante planificación, el fruto de un sistema programático proyectado desde la funcionalidad repetitiva de sus infraestructuras. El sociólogo Georg Simmel ofreció, en su ensayo *Metropolis and mental life*, una explicación razonable para el odio que personajes como Nietzsche o Ruskin manifestaron hacia la ciudad. Simmel apuntó que ambos comprendieron el valor de la vida en “expresiones individuales no esquematizables, que no pueden ser reducidas a equivalentes exactos” (Simmel, 2000, 33) en contraposición a lo que la vida en la metrópolis exigía. Esta vida sería, esencialmente, una repetición calculada de interacciones, el agotamiento de la lucha del individuo por la diferenciación. Esta sería, además, exclusiva y excluyente, de tal manera que lo que Simmel consideraba “impulsos y rasgos humanos irracionales e instintivos” quedarían relegados si no a la simple inexistencia, sí a un margen ínfimo de excepcionalidad. Es justamente en estos impulsos, en los rastros de imprevisibilidad que esconde

Texto original en alemán. Traducción de Hans Gerth and C. Wright Mills. (1950)

el paisaje urbano, dónde nace este proyecto, puesto que “aunque estas vidas autónomas y caracterizadas por impulsos vitales no son enteramente imposibles en la ciudad, sí son, de alguna manera, opuestas a ella *in abstracto*.”

Así, la temática central del proyecto es la construcción de un mundo que se origina en primer lugar desde el medio de la mirada, alzando la cabeza hacia la figura recortada del cielo entre los edificios de la calle Ferlandina, y comprendiendo tal figura como uno de los resquicios de imprevisibilidad que esconde el paisaje urbano. Esta figura, lejos de ser puramente arbitraria, es el resultado no planificado de una planificación: aunque la ciudad crezca exponencialmente de forma repetitiva y homogénea, también se genera, desde este mismo crecimiento, una figura no programable, una forma que es capaz de trascender la proyección urbanística de la ciudad. Una figura fruto de un sistema reglado que, aun así, es capaz de mantenerse al margen de la planificación.

Pero, ¿qué sucede cuando la forma trasciende la mirada? Detrás de la figura se esconde el deseo de lo que el pintor alemán Hans Hoffman denominó “generación de vida” (Dore Ashton, 69, 1988), un deseo de representación capaz de reproducir dicha figura sin ser su imitación. Una atracción, en definitiva, fruto de su imagen en potencia. Desde una imagen es sencillo especular con la inversión entre el fondo y su figura y estipular las distintas preguntas que estructurarán la configuración de su mundo, porque, ¿qué sucede cuando lo que se plantea no es en realidad una inversión entre contrarios sino una suerte de ambigüedad, una relación volátil de desplazamiento y equilibrio? ¿Qué sucede cuando los elementos de la imagen no pretenden imponer relaciones de jerarquía sino de continuidad y de movimiento entre-planos?

La Gestalt, una corriente de la psicología surgida a principios del siglo XX en Alemania, definió una serie de leyes o principios derivados de la percepción que pretendían describir el porqué del comportamiento humano ante la imagen. Estas leyes permiten comprender las tendencias de interpretación, la propensión a agrupar, separar, omitir o destacar elementos según sus cualidades singulares y comunes. De las distintas leyes que definieron, dos nos interesan especialmente:

1. Principio de la relación figura-fondo: establece que el cerebro no es capaz de percibir un elemento como fondo y figura al mismo tiempo. Según ciertas variables de experiencia y atracción, el observador contemplará el fondo y su figura de una manera concreta. Este es un principio organizativo: su principal objetivo es establecer un orden de interpretación, por mucho que el observador sea, posteriormente, capaz de invertir dicho orden.

Nos interesa este principio particularmente puesto que la figura que se recorta entre los edificios y a la que desde ahora llamaremos *contraforma*, es la mirada en negativo de la contemplación convencional. Pero, aun así, la Gestalt distingue únicamente entre dos extremos de la percepción, sin contemplar la posibilidad de una imagen ambigua. La contraforma es fruto de la inversión de los elementos del paisaje, pero es capaz, a su vez, de mantener como figura el entorno, sin generar relaciones de jerarquía entre los componentes que la ocupan. La contraforma configura un resquicio de incertidumbre en la dualidad que propone la Gestalt; una brecha para la duda, no porqué tanto la figura como el fondo puedan interpretarse inversamente, sino porqué ambas, en comunión, proponen una relación ambigua.

2. Principio de la experiencia: Establece que el sistema nervioso se ha configurado desde el condicionamiento del mundo exterior. Esto implica por un lado que somos el resultado de nuestras propias interpretaciones, y, por el otro, que tenderemos a vincular nuestra percepción a interpretaciones anteriores. Ernst Mach afirma que así, el todo no se configura simplemente a través de la suma de sus partes, sino que adopta una significación singular desde la contemplación del conjunto

Edgar Ribun afirma, desde las propiedades propuestas por Mach, que “nuestras percepciones son activadas, vívidas y organizadas y que por tanto no somos simples receptores pasivos de estímulos sensoriales” (1915). Esto significa que existe en el acto de mirar un componente indefinible, un elemento que no es físico, ni químico, y ni siquiera psicológico: como apunta Mach, la percepción implica también una sensación, un factor de carácter sensorial, un “acercamiento íntimo” al objeto, que se estructura desde la combinación compleja de estados anímicos, emociones y recuerdos. (Mach, 1914, 3)

Este elemento que señala Mach y que trasciende las calidades físicas del mundo, puede considerarse como una primera aproximación a la ficción del proyecto. En este acercamiento íntimo al objeto existe una relación equitativa entre metáfora y literalidad. El antropólogo Jao de Pina Cabral propone una distinción entre los términos “creer que” y

“creer en”. Mientras que *creer en* significaría una suerte de fe hacia un sistema de organización del mundo, *creer que* es un statement poco fidedigno y que refiere, más concretamente, a hechos mundanos, a la posibilidad sensorial de su acontecimiento (Pina Cabral, 2014, 156). Partiendo de esta premisa, la configuración del mundo dependería no únicamente de la comprensión de sus estructuras físicas, sino también de la adaptación intrínseca de su magia, de la inclusión de lo ficticio como parte indispensable de la realidad. La contemporaneidad implica, entonces, dejar de ser prisioneros de la incompatibilidad. Y así, lentamente, la imagen se convierte en historia. Y como todas las historias, esta tampoco puede acotarse únicamente por las leyes de la realidad ordinaria, sino que es fruto, en mayor o menor medida, de su propia ficción.



Si partimos de la visión de Nelson Goodman sobre la pluralidad de mundos, podemos entender los resquicios de imprevisibilidad del paisaje urbano como los sujetos de un mundo en potencia desde el que existen como parte material del mundo y como la interpretación ficticia del mismo. Goodman parte de la base de que “si solo hubiera un mundo, abarcaría multiplicidad de aspectos y contrastes; y, por su parte, si hubiera muchos mundos, su colección habría de formar una unidad” (Goodman 1990, 18). Goodman defiende que no existe una realidad única y absoluta, sino una gran cantidad de versiones acertadas del mundo, algunas de ellas irreconciliables, pero que mantienen aun así su diversidad. (Goodman, 1983, 269). Pero, en realidad, el descubrimiento de la contraforma no comporta a su vez la creación de una nueva ciudad, sino que, como señala Mitchell, *la deshace*. La contraforma no es un elemento constructivo de la ciudad, no es “la manifestación de una imagen coherente del mundo”; no reafirma el entorno en el que sucede como parte intrínseca de él ni genera un mundo nuevo en el que existe como totalidad, sino que es un “lugar en lucha en torno a relatos y territorios” (Mitchell, 2017, 249): una imagen que se mantiene en tensión con la ciudad, que la cuestiona y de alguna manera la desafía, y que forma parte de ella desde su contradicción.

El sistema de la contraforma está compuesto por el descubrimiento de una forma imposible y no jerárquica, trata de las tensiones entre lo positivo y lo negativo, lo espacial y lo vacío y las formas y sus contraformas, y traza tanto las relaciones que establece para con su propio contexto (contraforma-ciudad) como las relaciones que es capaz de generar en tanto que imagen (contraforma-imagen) como las relaciones que establece dentro de la narración en tanto que historia (contraforma-narrativa). El objetivo esencial del proyecto es analizar de qué manera esta contraforma afecta, influye o modifica las variables dependientes que configuran a la vez el mundo, y, por tanto, definir cuáles son sus *encarnaciones*.

Hay ciertas preguntas que ayudan a plantear desde aquí el desarrollo de la temática, no como elementos de gestión de la verdad, sino como causantes potenciales de ciertos acontecimientos. Por ejemplo, es importante, en primera instancia, preguntarse **qué sucede en la relación de tensión que mantienen, en la ciudad, el espacio y el vacío**. ¿De qué manera se afectan? ¿Conviven? ¿Existe realmente una arquitectura de lo inexistente? Desde el medio de la imagen es im-

portante preguntarse **cuáles son las herramientas contemporáneas de la representación, de dónde provienen y de qué manera puede alterarlas el descubrimiento de la contraforma.** ¿Son herramientas obsoletas? ¿Debe respetarse la dualidad entre abstracción y figuración? Es importante también preguntarse **de qué manera podría introducirse la contraforma en la escritura y cómo podría esta llegar a afectarla.** También cabe plantear la creación de una configuración de artistas que traten, desde el arte o la ciudad, el equilibrio o la ruptura entre lo positivo y lo negativo de sus obras, entre sus figuras y fondos o entre sus espacios y vacíos. Otra cuestión trascendente sería la definición de los elementos que, más allá de la transversalidad del medio, se mantienen como sistema configurativo sin depender de su entorno y cómo estos definen tanto la pluralidad como la unidad del proyecto. Todas estas preguntas conforman el detonante de la proyección de la contraforma no únicamente como agente de observación, sino como el elemento generador de un conjunto de acontecimientos.

En definitiva, éste es un proyecto de articulación y ensamblaje, una colisión protésica de elementos que, aparentemente antagónicos u opuestos, generan, en su propia diversidad de perspectivas, un sistema extraño, indefinible y compuesto.

Voz privada [voz pública (y entorno)]

El teórico de la imagen W. J. T. Mitchell, describe tres tipos de vinculación entre la abstracción y la intimidad. Por un lado, plantea el acercamiento desde la vía fetichista, caracterizada por una pulsión inherente al sujeto, plagada de “obsesión y ansiedad” (304). Por el otro, describe una relación a la que denomina totémica, basada en “amistad o parentesco” haciendo referencia a lo que Coleridge llamó “forma sociable” y que remite a la figura de una voz pública. Por último, Mitchell escribe sobre una relación heroica y trascendental, prácticamente basada en la idolatría, que alude a aquello que queda al margen del diálogo, es decir, en el campo de lo previamente establecido.

Si creamos una analogía entre estos tres tipos de relación (fig.1) y las estructuras de composición del proyecto, nos encontramos con una encrucijada hacia la que fugan tres componentes distintos: en primer lugar, un sujeto con voz propia, que actúa como detonante y



que basa los elementos de creación en motivaciones personales. Estas motivaciones derivan de un interés concreto hacia las figuras no planificadas que surgen de los distintos sistemas de planificación, y determinan la primera pulsión del proyecto, dotándole así de un primer atractivo de intimidad. Hay elementos que invitan a la repetición, a la potenciación de lo propio. Pero si esta primera intención no se inscribiera en los márgenes de una voz social, dentro de un entorno concreto, ésta no podría ser más que una simple predisposición particular. Cuando la gratuidad de la pulsión privada entra en diálogo con la institución frente a la que responde, se genera un equilibrio que permite que el objeto del proyecto no se diluya en el discurso de la voz propia, mientras que esta misma voz evita la domesticación social del proyecto. Bajo estos parámetros, la voz pública y la voz privada, o, en palabras de Mitchell la relación totémica y la relación fetiche, son ejes en tensión que generan los límites de disolución del proyecto; por un lado, definen el riesgo de la literalidad administrativa, y por el otro, el riesgo de la indeterminación íntima. En este caso, la voz pública del proyecto podría remitir a los requisitos indispensables que deben conformar la estructura de un trabajo de final de grado, a las pautas de investigación, producción y defensa, así como también a la justificación de la temática planteada. Existe una predisposición hacia las figuras-residuo de las estructuras planificadas, sí, pero, ¿qué es lo que puede, más allá de las motivaciones personales, generar un interés público sobre el proyecto? Aquí es donde entra en juego el tercer vínculo propuesto por Mitchell, una relación directa entre lo previamente establecido y la nueva aportación, es decir, el uso que se hace, desde el proyecto, de los entornos tratados. Si el sistema del proyecto se basa en la relación de tensión entre una voz pública y una voz privada, ésta debe situarse dentro de un contexto, es decir, suceder en un lugar y a través de unos medios.

En otras palabras, si consideramos el proyecto como un nuevo medio, que consiste en la recuperación de ciertos medios obsoletos, podemos entonces aplicar las leyes propuestas por Marshall i Eric McLuhan. Partiendo de la premisa de que “todos los artefactos humanos son extensiones del cuerpo físico o de la mente” (McLuhan, 2009, 285), los McLuhan formulan, desde cuatro preguntas, cuatro leyes que “suponen un sistema preparado para identificar las propiedades y las acciones que sobre nosotros llevan a cabo nuestras tecnologías, medios y artefactos”. (290) Las preguntas son las siguientes:

- ¿Qué es lo que el medio extiende, intensifica, acelera o hace posible? Esta cuestión puede plantearse para una papelera, una pintura, una máquina de vapor o una cremallera, lo mismo que a una proposición euclidiana o a una ley de la Física. Puede plantearse en cualquier mundo o mediante cualquier lenguaje.
- Cuando el medio extiende o potencia un aspecto, simultáneamente se atrofia o desaparece un aspecto de la anterior situación o condición. ¿Qué reduce o hace obsoleto el nuevo “órgano”?
- ¿Qué acciones, servicios o formas de medios retornan o son recuperadas con el surgimiento del nuevo medio? ¿Qué bases anteriormente obsoletas o anticuadas son recuperadas e integradas por la nueva forma mediática?
- Cuando la nueva forma de medio es llevada hasta su límite en sus potencialidades, (fenómeno que también es complementario) tiende a producir una reversión y un retorno a la situación previa a su aparición. ¿Cuál es la reversión potencial de la nueva forma mediática? (ibid.)

Estas cuatro preguntas pueden transformarse en cuatro principios:

- Ampliación: todos los medios son extensiones de una capacidad humana preexistente (mirada-fotografía)
- Obsolescencia: de la misma manera que un medio amplía una capacidad, también provoca la obsolescencia del medio anterior (radio-televisión)
- Recuperación: Los nuevos medios convierten en contenido el medio anterior (televisión-youtube)
- Inversión: todo medio se revierte al sobrecalentarse (borracha-resaca)

De esta manera, este proyecto puede considerarse como un medio nuevo que, al configurarse, recupera tres medios antiguos para transformarlos y convertirlos en contenido.

El medio del proyecto viajará, entonces, principalmente a través de tres medios obsoletos, que, una vez incluidos en el nuevo medio, se expandirán y acotarán entre sí. Por un lado, la percepción de la contraforma en tanto que figura recortada, y su conversión a imagen. Por el otro, la representación de dicha imagen, y, por último, la narración de su historia. Estos tres medios se definen en un único medio que

configura la totalidad del proyecto; un artículo, un video, una colección de grabados y un proyecto de novela. Estos tres resultados se tratarán siempre desde la incidencia del propio medio en tanto que contenido, para evitar así establecer lo que Mitchell denomina relaciones de idolatría, potenciando su presencia y evidenciando sus características propias.

En primer lugar, desde el video, se reflejará la acción del canal desde los tránsitos entre planos y el uso de la imagen, de tal manera que, aun formando parte del medio de la mirada, este se vea también afectado por el medio cinematográfico que lo trata. En el caso de los grabados, se invertirá su planteamiento preestablecido, de tal manera que, en lugar de ser un sistema de reproducción, la incidencia del medio genere obras irrepetibles, o, por lo menos, obras que no valga la pena repetir. Por último, y para evidenciar el medio narrativo dentro de la historia, la novela constará de cuatro partes, todas ellas al límite de la inversión entre literalidad e indeterminación, de tal manera que las figuras retóricas y recursos narrativos funcionen como incidentes potenciados, como elementos contrarrestantes de la ficción convencional.

Configuraciones

Para tratar las influencias ejercidas en el planteamiento y desarrollo de este proyecto es importante diferenciar dos fases de trabajo; en primer lugar, una correspondiente a la configuración y creación de su estructura, lo que en este caso se relaciona con su transmedialidad, y, en segundo lugar, una fase de creación de contenido, estrechamente vinculada a su producción.

Para esta primera fase, a la que denominaremos *fase de configuración* y que abarca principalmente una relación no jerárquica entre arte y escritura, ha sido esencial la influencia de autores como Marcel Broodthaers, o Robert Motherwell, ambos capaces de fusionar su obra artística con la comprensión literaria del mundo. En ambos casos, los artistas utilizan la escritura no únicamente como canal de comunicación dentro de su obra, sino también como mediador de significados. Motherwell, por ejemplo, utiliza el poema de Federico García Lorca *Llanto a Ignacio Sanchez Mejías* como pauta reiterativa en su obra, en particular en lo que refiere a las *Elegías a la república española* (fig. 2-7). Lo particularmente interesante de Motherwell es cómo esta base literaria crea también una referencia formal, una obsesión por lo configurativo, por el sujeto de la obra. El propio Motherwell explica en una entrevista en la New School for Social Research (1971) que el origen de la palabra abstracto procede de dos términos latinos que significan, justamente, tomar forma o elegir forma. Esta relación directa entre la literatura como referencia del mundo y la selección

consciente de una forma en tanto que *subject matter* de la obra, influye directa y definitivamente en el planteamiento y desarrollo de este proyecto. El *subject matter* es el término con el que Motherwell se refiere a la temática central de la obra de un artista, el sujeto que invita a la repetición. El artista sostiene que la razón por la que su serie de Elegías fue tan larga es porque jamás llegó a terminarla del todo. Hay ciertas imágenes que no llegan jamás a completarse, que son siempre el paso siguiente. Esta manera de entender las obras no como sujetos cerrados sino como agentes vivos que se expanden, forma parte también de la esencia de este proyecto: las imágenes son una etapa de la contraforma y no tratan de contenerla, sino que intentan añadir en cada una un nuevo tipo de información.

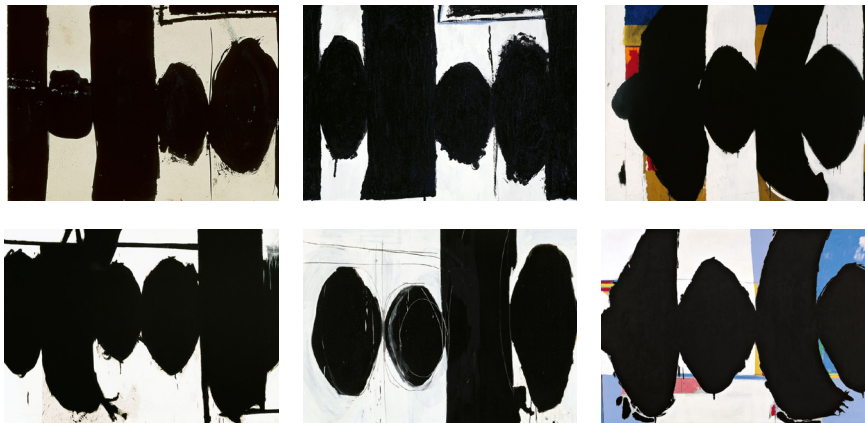


fig. 2-7

En lo que refiere a la segunda fase del proyecto, a la que denominaremos *fase de composición*, hay distintos artistas que, tal vez no de forma literal pero sí de forma insinuada, han incidido en la generación final de contenido. Ejemplos de ello serían Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread o Constant Nieuwenhuys. Estos tres artistas, tratados detalladamente en el artículo titulado Contraformas de ciudad, no son referentes para el proyecto en lo que deriva de lo formal de su obra, sino, en realidad, de lo que resulta de las tensiones antagónicas de los conceptos que plantean. Constant, por ejemplo, juega con la relación entre espacio construido y espacio por construir, y proyecta una ciudad cambiante, diseñada para transformarse con el paso del tiempo y la acción de sus habitantes. Esta creación planteada de forma volátil, esta representación alterable, influye en el proyecto no en tanto a la disposición y relación entre elementos, sino extrapolado al esbozo de un sistema basado en su propia transformación. En el caso de Matta-Clark, la tensión entre creación y destrucción y entre

planificación y accidente crea una analogía directa con el sistema de trabajo planteado para el proyecto, el cual, para desplazarse por el eje que separa literalidad e indeterminación, plantea la incidencia del medio como denotador de significado. El trabajo de la artista se centra en la materialización del interior de sus objetos, parametrizando su intimidad y generando una frontera física entre lo positivo y lo negativo. Whiteroad es el referente que más paralelismos genera con el desarrollo del proyecto, pues es esta transgresión entre los límites que separan la figura y el fondo, lo lleno y lo vacío, lo positivo y lo negativo, y la forma y la contraforma, el tema central tanto de la obra de la artista como de este proyecto.

Es importante no olvidar tampoco todos aquellos autores que, en mayor o menor medida, han ayudado a generar contenido en distintas áreas del proyecto; por ejemplo, Gilles Clemént, Xavier de Maistre o Robert Smithson, han sido claves para la configuración del sistema literario que compone la sección escrita del proyecto. Obras como las aguatinas, aguafuertes y litografías de Chillida, *Medecins du Monde* (fig. 8), *Munich* (fig. 9), *Aldikatu* (fig. 10), o el *Hommage À Luis Bergareche* (fig. 11), han servido también como referencia gráfica, así como las aguatinas al azúcar de Picasso *Árbol en plena tormenta y huida hacia una iglesia* (fig. 12), *Variación en torno a Don Quijote y Dulcinea* (fig. 13), o *Conversación*. Con estas estampas nació la idea de crear imágenes en las que el medio alterara el resultado final, haciendo de este no únicamente una técnica, sino en un elemento capaz de añadir un nuevo tipo de información a la pieza. Las obras de Chillida y Picasso son especialmente importantes porque en ambos casos demuestran que las técnicas de estampación pueden utilizarse no como un mero recurso, sino como un componente indispensable de la obra. Chillida utiliza las planchas de aguafuerte y

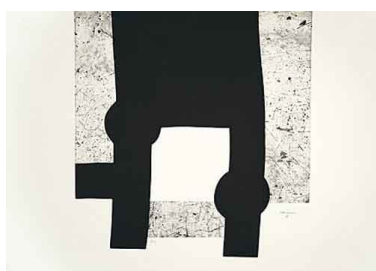


fig. 8

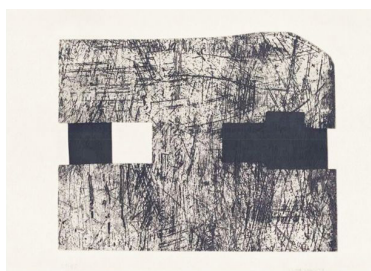


fig. 9



fig. 10

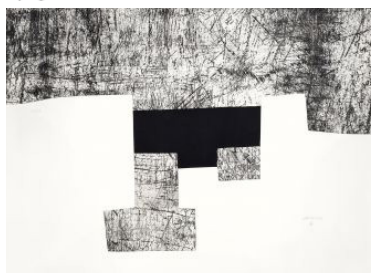


fig. 11

fig. 12

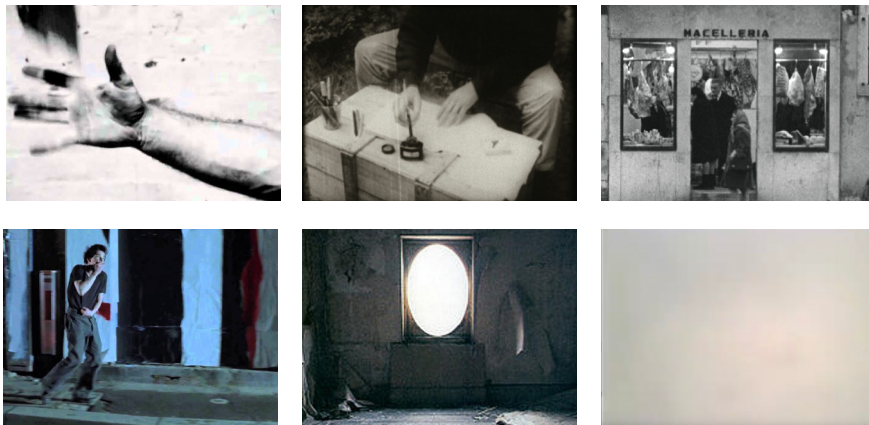


fig. 13



aguatinta para generar relieves en sus piezas, y Picasso permite que la tinta actúe libremente sobre las planchas de cobre.

Hand catching lead (fig.14), de Richard Serra, *Le Pluie*, (fig. 15) de Marcel Broodthaers, *Intervals*, (fig. 16) de Greenaway, *Mauvais Sang*, (fig. 17) de Leos Carax, *Son nom de Venice dans Calcutta desert* (fig. 18), de Margaritte Duras, o *Arnulf Rainer*, (fig. 19) de Peter Kubelka, han ejercido también una influencia determinante en el planteamiento de la parte cinematográfica del proyecto, no únicamente en tanto al trato de la imagen, sino también en relación al transcurso de planos y a la gestión del sonido. Por un lado, *Hand catching lead* combina la



Por orden de lectura fig. 14-19

poética del plano estático con la velocidad intermitente del plomo cayendo y la mano del artista tratando de agarrarlo. Esta contraposición entre lo dinámico y lo inmóvil se ha tratado de plasmar también en las distintas imágenes de la película del proyecto; planos fijos e imágenes vivas, la inmovilidad de la cámara y el movimiento inagotable de la ciudad. En el caso de *Le Pluie*, se trata de una película en la que el artista escribe mientras la lluvia diluye la tinta; la lluvia es, por tanto, un elemento externo que determina inevitablemente el

recorrido de la letra y sus formas, un agente que invierte la previsibilidad de lo escrito. Esta lluvia está presente también en la película del proyecto, de la misma manera que está presente el sonido en la película de Marguerite Duras: como la referencia a un mismo lugar en otro tiempo, como la evidencia de la permanencia y del transcurso de los años. Las películas *Intervals* y *Mauvais Sang* se centran en el paisaje urbano no únicamente como entorno, sino como un sistema cuidadosamente identificado, como el escenario indispensable para que la acción se desarrolle; por un lado, entendiendo la ciudad desde lo extraordinario de su cotidianidad, y, por el otro, como el ambiente para el desarrollo de situaciones extraordinarias. La película de la contraforma trata de plasmar lo imprevisible de la ciudad desde su contemplación ordinaria y desde la transfiguración de una mirada corriente.

Por último, cabe destacar también los referentes en negativo, es decir, aquellos que indican el camino que no se quiere seguir. Por ejemplo, para la sección literaria, se ha intentado huir de la influencia de libros como *Viatjes i Flors*, de Mercè Rodoreda, por su carácter desmesuradamente lírico, o de la obra de Javier Marías, por su exceso de frialdad. En la parte gráfica, un referente en negativo sería la obra de Goya, que no cabe a consideración no por su valor artístico sino por la naturaleza figurativa de sus estampas. En esta sección del proyecto también es necesario alejarse de las categorías gráficas actuales, que establecen las técnicas de estampación como recursos ilustrativos de reproducción.

En definitiva, este proyecto se basa en la vinculación de una serie de referentes que no generan una comunidad de por sí, pero que, cada uno en su particular medida, han determinado el desarrollo y la transformación de los distintos elementos compositivos del proyecto, así como sus directrices y su orientación.

Prácticas y procesos

*(...) a los gérmenes hay que cuidarlos
como a los monstruos”*

Este proyecto se plantea por primera vez como tal en su dimensión gráfica, desde la asignatura Técnicas de Estampación, impartida por Miguel Bustos. Que lo que un día fue mirada se convierta en imagen supone, además de un desplazamiento del medio, una resignificación de lo que se mira. La imagen transgrede la mirada en tanto que la amplía y la transforma, convirtiendo lo literal en figurativo. El dibujo permite la creación de imágenes imposibles, mientras que la mirada sólo registra la realidad. Jean-Marie Schaeffer escribe, en su ensayo *De la imaginación a la ficción*, una definición en negativo de lo que la imaginación es capaz de recrear. Desde el planteamiento de un ejemplo matemático en el que en la función $a + bi$, a y b son números reales y i es lo que se conoce como números imaginarios o complejos, definidos desde la igualdad $i^2 = -1$, es decir, desde su inexistencia, Schaeffer plantea que si estos, aun siendo todavía elementos inexistentes, son necesarios para la resolución de ecuaciones de segundo y tercer grado, es porque “no ficcionalizan las operaciones con números reales en las cuales intervienen: dejan intacto el estatuto epistémico del proceso cognitivo en el que están encajados” (2012, 82). Esto le permite, más adelante, afirmar que “en ciertas situaciones, lo imaginario no sólo no nos impide llegar a lo real, sino que es una condición indispensable para alcanzarlo” (83). La mirada es el resultado de lo estrictamente real, de lo únicamente ligado a la existen-

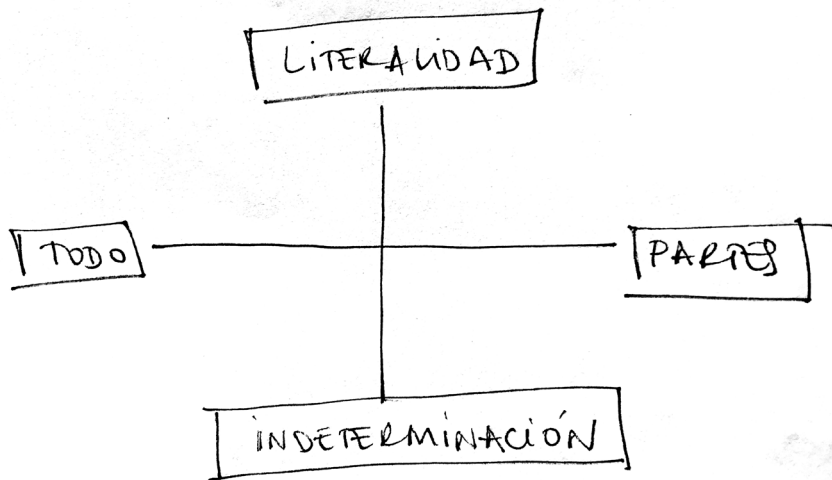
cia. La imagen, en cambio, utiliza la imaginación como vehículo de desplazamiento entre la realidad y la ficción, manteniéndose siempre en un equilibrio permutable, y permitiendo, en lo que refiere en concreto a este proyecto, que la contraforma no sea un objeto inmóvil e inalcanzable, sino que se convierta en lo que Schaeffer denomina una relación cognitiva, es decir “una relación en la cual dejamos que el mundo actúe sobre nosotros con el fin de elaborar con él un modelo tal que nuestras relaciones futuras con este mundo sean más adecuadas que nuestras interacciones pasadas” (84). Así, desde la imagen, se establece una relación de interactividad entre el sujeto y la contraforma, según la cual esta deja de ser una parte meramente objetual del mundo para ser un ente animado, con voz propia, capaz de generar un vínculo de reciprocidad con su contexto, así como nuevas formas y nuevas representaciones, un nuevo sujeto, en definitiva, fruto de la tensión entre la ficción y la realidad cuando esta es mediada por la imaginación.

Aun así, que la mirada se transforme por primera vez en imagen no significa, en absoluto, que estas imágenes *iniciáticas* sean el resultado final del proyecto, sino más bien todo lo contrario. Estas imágenes sirven para delimitar los caminos a emprender, para enmarcar el proyecto dentro de unos ejes de actuación. La imaginación, todavía según Schaeffer, permite trasladar la relación cognitiva “del campo semántico de las representaciones al del uso específico de dichas representaciones” (ibid.), es decir, desplazarse del sustantivo a la acción. Con estas primeras imágenes se configura la cosmogonía de lo que la contraforma como representación abarca, sus posibilidades en tanto que imagen, por lo que, aun sin formar parte de los resultados gráficos finales del proyecto, permiten dilucidar los lugares en los que esta contraforma cobrará un nuevo significado. Estas estampas (en litografía, fotograbado, fotolitograbado, aguafuerte, linólum y punta seca + **fig. x, y, z**) se plantearon como obras únicas y fácilmente reproducibles. Este planteamiento fue el que permitió, más adelante, acotar y definir la necesidad de la forma de ser influida por el medio que la representa, para generar una relación recíproca con su canal y que permita, así, generar una cierta equidad entre representación y soporte. Según la teoría de medios de McLuhan planteada anteriormente, éstos se saturan y se sobre-calientan, convirtiéndose irremediablemente en clichés. El trabajo del artista es, pues, recuperar tales medios actuando sobre ellos desde otros ángulos, es decir, resignificándolos. De esta manera empezó a esbozarse la idea de incidir deli-

beradamente en las imágenes, potenciando la singularidad del error de sus técnicas para lograr que el propio medio se hiciera presente en cada una de las estampas, convirtiéndolas no únicamente en obras irrepetibles, sino convirtiendo, además el propio medio en contenido . La problemática intrínseca del uso del error en las técnicas de estampación es la facilidad con la que estas se convierten, simplemente, en “malas estampas”. Es por eso que en lugar de plantear las imágenes como obras únicas, éstas se configuran como series, para evitar así una crítica sencilla. Si un medio *incide* deliberadamente no únicamente sobre una imagen, sino sobre un conjunto de imágenes, éstas crean entre ellas una interacción basada esencialmente en aquello que las une, es decir, en su *incidente*. Este es el planteamiento que une la primera parte de la obra final del proyecto, configurada por una serie de cuatro fotgrabados, cuatro gofrados, cuatro aguatinas al azúcar y tres linóleums.

El incidente es el elemento que permite, también, que las distintas representaciones de la contraforma, (ya no únicamente las imágenes, sino todas sus manifestaciones potenciales) se desplacen por los ejes que parametrizan los límites de su mundo. Cuando se crean representaciones de un mundo se está, de alguna manera, repitiendo su componente clave, lo que anteriormente hemos nombrado, en palabras de Motherwell, tema o *subject matter*. En el mundo de este proyecto existen cuatro grandes riesgos de desvanecimiento de dicha temática: por un lado, que las imágenes no logren zafarse de su componente estrictamente referencial y que por tanto no lleguen a ser imágenes, puesto que no necesitarían de elementos externos a la propia realidad para su configuración (1). En este caso, el mundo se diluiría por un exceso de literalidad y el medio permanecería aún inalterado, sin haber sido capaz de generar contenido por sí mismo. De la misma manera es peligrosa la situación contraria; si la contraforma termina por ser presa de su propia imprevisibilidad, de ella podrían desprenderse todo tipo de representaciones, a la cual más arbitraria (2). Así se desdibujaría también el contenido esencial de la contraforma, toda alusión a su materia. Por otro lado, también es peligroso que la inversión entre contrarios (forma y contraforma, positivo y negativo, figura y fondo, lleno y vacío) acabe por fragmentar el proyecto (3), así como lo es que este pierda su carácter singular de ensamblaje por la unificación rígida de todos sus elementos (4) (fig.15). Por tanto, el proyecto deberá viajar entre estos niveles: por un lado, en el eje que separa la literalidad de lo arbitrario, y por el otro, en el

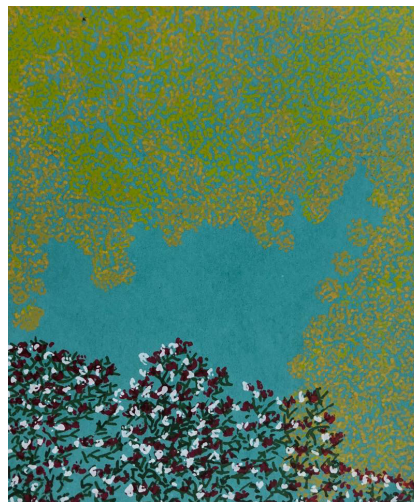
fig.15



que separa la unidad del fragmento. Algunas de las imágenes creadas para el proyecto rebasaron los límites planteados, y se han descartado como parte de la obra final a causa as jerarquías entre sus elementos configurativos:

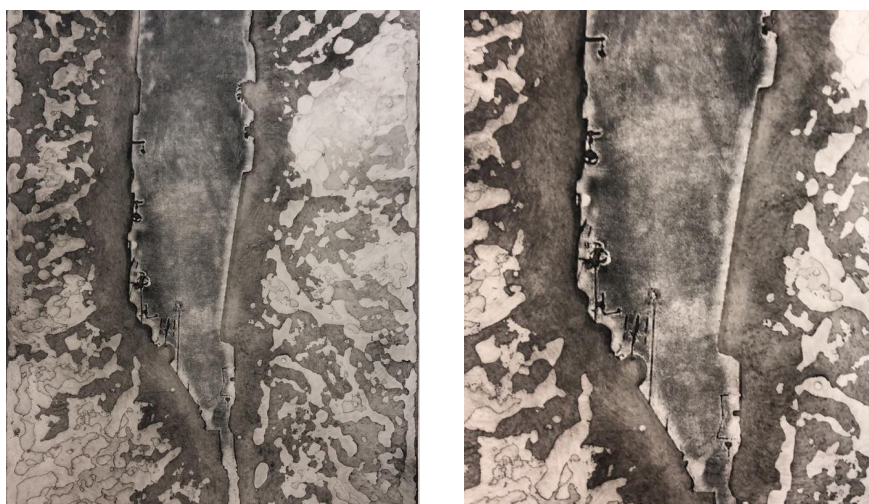
Monstruo 1

Esta estampa, una serigrafía especulativa a nueve tintas, fue la primera de la serie de contraformas vegetales. En esta imagen, el exceso de literalidad y la facilidad de distinción entre los elementos que la componen elimina la indeterminación que propone la parte gráfica del proyecto y evita que forme parte de la cosmogonía de la contraforma



Monstruo 2

Esta estampa, un fotograbado a una tinta, forma parte de la serie de urbana de las contraformas. En esta imagen, al contrario de como sucedía con la anterior, la presencia predominante del medio crea una inestabilidad excesiva en el resultado, creando una jerarquía obvia entre la imagen y la incisión del medio.



Una vez descubiertos estos parámetros y contempladas las distintas posibilidades de la contraforma en tanto que imagen, el proyecto evoluciona hacia una dimensión literaria, impulsado por la voluntad de crear un diálogo entre arte y escritura. Schaeffer describe la ficción como una aplicación consciente de la imaginación, como el resultado de una decisión deliberada. Mientras las representaciones son el resultado de un “estado específico”, la ficción permite la transgresión de todos los límites de la realidad, con el simple requisito de ser consciente de tales transgresiones. En la ficción, por tanto y siempre según Schaeffer, “lo que importa no es saber si sus representaciones tienen o no un alcance referencial, sino adoptar una postula intencional en la que la cuestión de la referencialidad no cuenta” (91). Por lo tanto, una vez definidos los límites de disolución del proyecto, estos pueden plantearse como los elementos generadores de una realidad de ficticia, puesto que esta exige únicamente de una voluntad deliberada. La siguiente parte del proyecto es, por lo tanto, la escritura, e implica la creación de un universo que abarque las distintas combinaciones posibles de las cuatro situaciones de riesgo planteadas anteriormente. La narración constará de una primera parte situada en la intersección

entre lo indeterminado y lo fragmentario, una parte dedicada a lo literal y lo fragmentario, otra situada entre lo literal y la unidad y una última en el encuentro entre lo indeterminado y la unidad.

La contraforma es, en el mundo que genera y hasta ahora, tres realidades distintas; una realidad-imagen, en la que la contraforma actúa en tanto que objeto de abstracción y que se ve plasmada en 16 estampas, una realidad-narrativa, en la que la contraforma actúa en tanto que ficción y que se ve plasmada en las cuatro partes del libro, y una realidad-ciudad, en la que la contraforma actúa en tanto que agente imprevisible, o lo que, en palabras de Simmel, serían los rasgos irracionales e instintivos del paisaje urbano, que se plasmarán en un cortometraje. Éste se compondrá de imágenes reales de la ciudad y se configurará desde la voluntad de registrar el desplazamiento entre los medios de la mirada a la imagen. La incidencia del canal cinematográfico permitirá así diferenciar y equiparar la realidad y su representación, interfiriéndose y haciéndose presente, con el objetivo de acercar al espectador al transcurso entre la mirada y la imagen y para evidenciar, sutilmente, el *deseo de dibujo* que se esconde detrás del proyecto.

Finalmente, para unir y ofrecer una investigación alrededor de la relación de la contraforma con la ciudad, formará parte del proyecto un artículo en referencia al paisaje urbano y a sus sistemas de composición y que tratará de la tensión entre los conceptos que abarca la contraforma y la manera en que esta se desenvuelve en los contextos en los que influye.

Así, el proyecto conformará el Continente Contraforma, un mundo que abarcará la Ciudad Mirada, la Reserva Artificial, la Isla Historia, y este mismo espacio para recogerlos, la Región Crónica.

Continente Contraforma

Ciudad Mirada

La Ciudad Mirada comprende el sector del proyecto centrado en la contraforma entendida como el descubrimiento de un elemento insólito dentro del paisaje urbano. El medio de la mirada permite interpretar el conjunto de agentes en relación que configuran nuestra imagen de la ciudad y pone en evidencia la naturaleza extraña de sus conexiones. La Ciudad Mirada abarca un video y un artículo y ambos tratan como temática central la ciudad, sus sistemas de proyección, y la manera en que la contraforma actúa en tanto que resultado no planificable de una planificación, y de detonante del deseo de representación.

Ferlandina, 16

El primer resultado del proyecto es una película de 1'32", en blanco y negro contrastado, grabado íntegramente en la calle Ferlandina de Barcelona. El objetivo principal de la película era englobar todos los elementos individuales que, una vez puestos en relación, conformaron la primera mirada de la contraforma, y como de esta mirada surgió la voluntad de dibujo. Alguien me dijo entonces que el deseo es poderoso y es difícil de representar. Las imágenes de Ferlandina se encuentran a medio camino entre la mirada y la imagen, son el momento anterior a la contraforma, el instante en el que los balcones

dejan de ser balcones, las sábanas dejan de ser sábanas, las antenas dejan de ser antenas y los cables dejan de ser cables, para ser, durante a penas unos segundos, el fragmento de una forma.

La primera versión de la película eran escenas largas de planos estáticos en color, grabados con la cámara Harinezumi, diseñada desde los errores propios de la Super 8. Partiendo de la base de que la visión humana no se basa en una perspectiva única sino que, como bien apunta Joyce Anitagrace se trata, en realidad, de una visión binocular, y por tanto “en interpretación constante de las relaciones entre objetos y entre dos puntos de vista” (Anitagrace, 2014, 57), la película se planteó desde dos pantallas paralelas, ya que su objetivo principal era mostrar las relaciones que establecían los distintos elementos de la ciudad y permitía un vínculo directo con el canal de la mirada que producía, a su vez y como sucede en las obras de Clarice Lispector, “una visión binocular, contextualizada y en primera persona, un testimonio visual con toda su ambigüedad, su rareza, su perspectiva siempre cambiante, y su error de visión” (48).

Para incluir la parte de ficción del proyecto dentro de la película de una forma simbólica y sin imponerle una narrativa que generase una fricción entre canales, se planteó la proyección del video como una instalación sobre la esquina de dos paredes enfrentadas, de tal manera que los planos dialogaran entre ellos, reproduciendo la forma de un libro. Para evitar la impersonalidad y la falta de intimidad en la película, se añadió el audio de un video de lluvia del 23 de Septiembre de 2016, primer registro de la contraforma en Ferlandina, junto con un charco de agua en el suelo desde el que se reflejaría la imagen. Aun así, la película tenía todavía distintas carencias: por un lado, la literalidad de las imágenes en color, que eludía la indeterminación propia de la contraforma, y se situaba en un tiempo anterior al de su interpretación. La primera propuesta de la película funcionaba en tanto que compendio de imágenes, pero mantenían un carácter de arbitrariedad que ni añadía nueva información, ni lograba acercar al espectador a la imagen posterior de la contraforma.

El deseo es poderoso y es difícil de representar. Otro de los elementos en contra de la primera propuesta de la película era la lentitud con la que se sucedían los planos. El primer video registraba el tiempo de contemplación, los minutos seguidos con los ojos inmóviles sobre los mismos objetos, sobre las mismas líneas rectas entre edificios, sobre

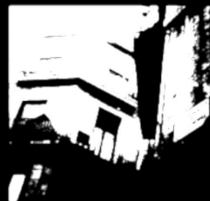
las mismas curvas de los cables de tensión. Pero entender la contraforma, verla en tanto que parte del paisaje, sucede durante breves intervalos de tiempo, como si se tratara de estrobos de luz.

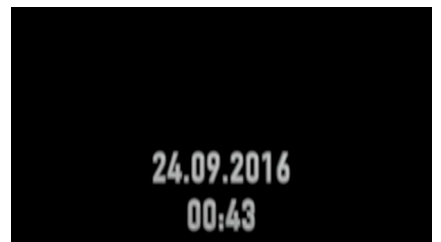
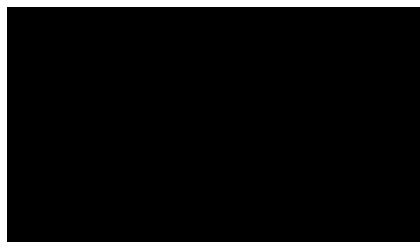
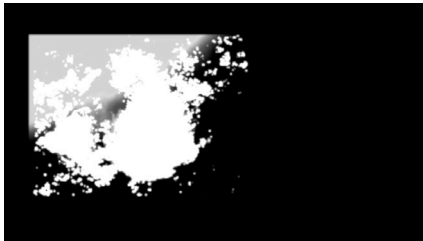
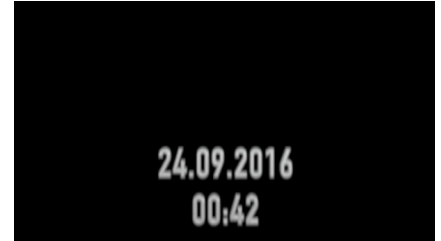
Es por eso que el video, en su versión final, es un compendio de imágenes cortas que se intercalan, imágenes que nunca llegan a ser imágenes completamente, imágenes a medio camino entre el dibujo y lo real, a medio camino entre la mirada y la forma, imágenes cortadas entre planos que parecen querer solaparse, pero que, en realidad, se relacionan, se expanden y se definen, como las partes inherentes de un todo común.

De la primera versión de la película se mantuvo, por un lado, el sonido de la lluvia como referencia a la motivación íntima y a la voz propia que plantea Mithchell, y, por el otro, la estructura bifocal, en la que se proyectan las imágenes en función de la dirección en la que fueron registradas, pero manteniendo cortes en negro entre ellas, para reforzar el efecto-estrobo de la mirada. El único momento en que aparece una imagen en ambas pantallas es al final de la película, donde las dos direcciones de la calle se juntan, generando la imagen imposible que dará lugar a las primeras estampas.

Finalmente, *Ferlandina, 16*, es el resultado de la vuelta al origen, de tratar de cerrar un círculo intentando, a la vez, entender sus raíces, el lugar del que proviene y el porqué de su comienzo. Empezar desde el final aquí, para terminar allí desde el principio. *Ferlandina, 16* es, a la vez, la primera mirada de la contraforma y la última, el deseo anterior a la imagen, un gesto y una relación entre formas.

Ferlandina, 16





Contraformas de ciudad

Para complementar la información sobre el porqué de la contraforma en tanto que resquicio de configuración del paisaje, y para comprender de qué manera dicha contraforma podría suponer un sistema de representación en el contexto artístico contemporáneo, se presentó una comunicación al congreso *La ciudad: imágenes e imaginarios*.

El congreso se celebró en la Universidad Carlos III de Madrid, en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, durante los días 12, 13, 14 y 15 de marzo de 2018. Partiendo de la ciudad como el “modelo por antonomasia de la organización social moderna”, el congreso proponía generar una “mirada diacrónica que permitiera reconocer la existencia de diferentes maneras de entenderla, pensarla y experimentarla”. Con el objetivo de ofrecer perspectivas “plurales sobre las representaciones de la ciudad, que partieran de la mirada artística pero que no fueran ajenas a órdenes técnicos y que abarcaran desde lo histórico hasta lo urbanístico”, el Congreso proponía la presentación de comunicaciones que trataran de “esclarecer, desde la transversalidad, cómo son las ciudades modernas y las múltiples relaciones que se establecen o que se imponen a los individuos dentro de ellas”.

Partiendo del trabajo de arquitectos, urbanistas y artistas como Aldo Van Eyck, Camillo Sitte, August Smarschow o August Endell, el objetivo de la comunicación era el de descubrir e interpretar las distintas proyecciones de ciudad basadas principalmente en las relaciones entre la materia y el vacío. El arquitecto austríaco Camillo Sitte propuso un sistema de urbanización basado en principios artísticos, alegando que la arquitectura es la disciplina que más se ha alejado en la actualidad de las demás disciplinas plásticas. Sitte describió las tipologías urbanísticas del siglo XIX como sistemas funcionalistas y aislados, lo que coincide notablemente con los sistemas urbanísticos contemporáneos.

Pero, aun contando con el crecimiento exponencial de la ciudad de nuestro tiempo, el resultado de dicho crecimiento es también la aparición de la contraforma como brecha de incertidumbre, como resquicio de imprevisibilidad. Desde esta premisa, la comunicación propone una configuración (Badiou, 1998, 57) de artistas cuya obra supone, de alguna manera, una reivindicación de dicha imprevisibilidad.

Abstract

En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de la representación, donde las formas tienden a ser la mera repetición de su propia forma, donde las estructuras y las composiciones se tambalean entre lo idéntico y lo finito, donde tanto las nuevas propuestas artísticas como la gestión cultural y los dispositivos de mediación de los museos se basan en planificaciones previsibles y palabras repetidas en distintos contextos, ¿dónde queda el carácter fortuito del arte? Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente a través de edificios programados, calles proyectadas y azoteas geométricas, parasita el paisaje una imagen de la que no se puede prever el crecimiento. Desde Ferlandina 16, un rastro de sol se cuelga por la única grieta que separa la piedra del aire. Desde el final de la calle, el Macba recorta una pequeña fracción de cielo. La línea seccionada se confunde entre tendedores y antenas parabólicas. Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente en su propia reiteración, las contraformas de los edificios con el cielo crecen como el resultado no planificado de una planificación. En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de representación, en una contemporaneidad que necesita gravemente de nuevas formas para la creación, siguen sucediéndose, imprevisibles, figuras que nacen únicamente de la imposibilidad de su cálculo. Como el arte, las contraformas son fruto de una estructura planeada que no es capaz de someterlas: cada vez que la ciudad proyecta su propio crecimiento, las contraformas, lo negativo entre la arquitectura y la ciudad, toma una nueva forma inesperada, imprevisible e imposible de escalar. Si partimos de la visión de Robert Smithson sobre el monumento en su recorrido por Passiac, entonces también la contraforma que se vislumbra desde Ferlandina es una grandísima estatua construida sobre la ciudad como un castillo en el aire.

Reserva Artificial

La reserva artificial es un conjunto de 15 grabados en linólum, gofrado, aguafuerte y fotograbado. Cada técnica constituye una serie y una manifestación distinta de la contraforma según su naturaleza. Esta colección de imágenes parte, en primer lugar, del deseo de trascender la mirada y de poder representar una figura imposible. Para ello, se partió de la definición etimológica de “abstracción”, que significa, literalmente, “tomar forma” o “elegir forma” (Motherwell, 1980). De esta manera, lejos de corresponder a la arbitrariedad, la creación abstracta se basa en la observación del mundo (mirada) y la selección cuidadosa de los elementos a representar, de manera que “como la naturaleza esencial de la abstracción es *seleccionar entre*, evidentemente el objeto de la selección es el énfasis”.

El énfasis de estos 15 grabados se encuentra no únicamente en la conversión de la mirada en imagen, sino, también, en el trato de dicha imagen, que hace presente el medio desde sus incidencias para convertir así la técnica en contenido.

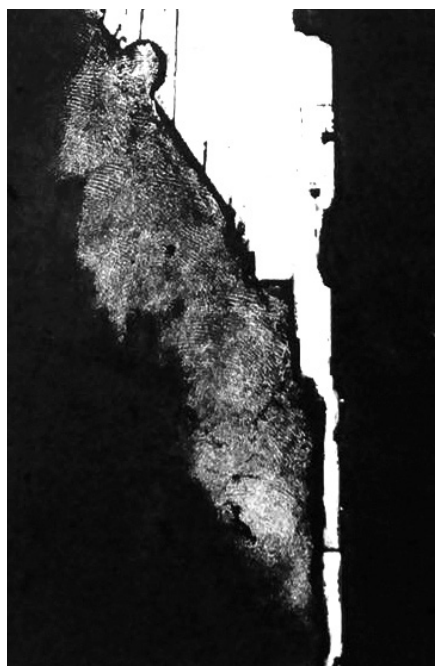
Ferlandina, etcétera

Ferlandina, etcétera

La serie *Ferlandina, etcétera*, está compuesta por cuatro imágenes de las calles Ferlandina, Princesa, Ferran y Tallers, todas ellas en Barcelona. Las fachadas son de un negro sólido y fugan hasta el cierre de la contraforma, donde la materialidad de la línea de edificios se desdibuja. Esta serie, realizada con la técnica de fotograbado, se encuentra todavía en un punto muy cercano a la mirada: todas las imágenes parten de una fotografía y hacen referencia al instante posterior al descubrimiento de la contraforma. Una vez contemplada la contraforma, esta ya no puede *dejarse de ver*. El perfil abrupto de su contorno existe como parte ambigua de la ciudad. No es fondo y no es figura: es, más bien, una forma indeterminada, que *refiere* al paisaje urbano pero que no *trata* de él.

El fotograbado es una técnica de relieve basada en una placa cubierta de fotolímeros (soluciones sensibles a la luz), que captura una imagen en negativo y la transfiere a una placa de impresión. En otras palabras, la fotografía se traspassa a una plancha metálica fotosensible a través de la exposición lumínica, y una vez insolado, ésta se revela con agua. Para entintar la plancha, es importante distribuir de forma uniforme la tinta sobre toda la superficie, para retirarla posteriormente con la ayuda de una tarlatana.

Existen principalmente dos márgenes de error distintos en esta técnica: por un lado, lo que se conoce como un “mal entintado” y que supone principalmente una distribución desigual de la pintura sobre la plancha y, como consecuencia, puede crear marchas e irregularidades sobre el papel. Este error puede, en cambio, utilizarse como incidencia para reflejar los procedimientos de la técnica y hacerla presente, es, decir, convertirlo en detalles creadores de



contenido. En la cuarta imagen de la serie, la zona inferior izquierda se ha tratado utilizando las yemas de los dedos y dejando un rastro de huellas dactilares que comportan la irrupción del medio y la interrupción de su desarrollo convencional. La presencia del medio como generador de imágenes crea una analogía con la interferencia de la contraforma en lo ordinario de la ciudad.

Este tipo de interferencias pueden potenciarse también desde el “mal revelado” que supone, principalmente, una irregularidad en los tiempos de insolación o en el proceso de aclarado de los fotolímetros. En ambos casos las consecuencias son las mismas: o bien la imagen no logra revelarse del todo y por tanto pierde ciertos detalles, o bien la imagen se revela demasiado y se generan lo que se conoce como “calvas”; áreas de la plancha que han perdido el relieve y por tanto la capacidad de transferir la imagen.



Mientras que si estos errores se dieran en la totalidad de la imagen las estampas se convertirían en reproducciones arbitrarias, al darse en sectores focalizados de la obra se genera un diálogo entre la contraforma entendida como un componente de imprevisibilidad del paisaje urbano y el medio del fotograbado como elemento tanto significativo como signifiante.

Ferlandina, 16 es la primera etapa del transcurso entre la mirada y la imagen, una etapa en la que existe todavía la referencia a la ciudad como contenedor y generador de la contraforma, y, a la vez, la combinación de ciertos elementos que evitan la mera imitación de la vida física puesto que esta “nunca puede ser creadora de vida pictórica porque sólo las cualidades inherentes a los medios *pueden crear* vida pictórica” (Dore Ashton, 1988, 119)

Sujeto de fuga

Sujeto de fuga

La serie *Sujeto de fuga* se compone de cuatro piezas realizadas con una misma matriz en golpe seco. La imagen corresponde a una contraforma estrecha, en la que los edificios se han difuminado por completo y se han convertido en la trama rugosa de la página. Sin ellos, la contraforma se convierte en la silueta de una forma indeterminada, y delimita la relación exterior-interior desde las distintas texturas del papel. La figura no queda totalmente cerrada: desde el extremo superior la contraforma se abre, sobrepasa el papel y se prolonga más allá de los límites físicos de la obra.

La fuga de los edificios aparece y desaparece de forma interrumpida: sin la referencia material de los márgenes oscuros de las fachadas, la contraforma no tiene un cuerpo al que atenerse, y sólo alude a la ciudad sin mencionarla, sin referir a ella en tanto que paisaje, pero manteniendo sus rasgos de incertidumbre.

El gofrado es una técnica de presión en la que una imagen tallada sobre una matriz se graba en relieve sobre la lámina con la ayuda de una prensa o tórculo. El gofrado, también conocido como golpe seco, se caracteriza por una limpieza y una pulcritud extraordinarias, ya que no es necesario el uso de tintas ni pigmentos puesto que la imagen se transfiere en relieve. Para ello, es necesario disponer de una matriz dura, como por ejemplo un metacrilato o madera, sobre la que el papel pueda amoldarse.

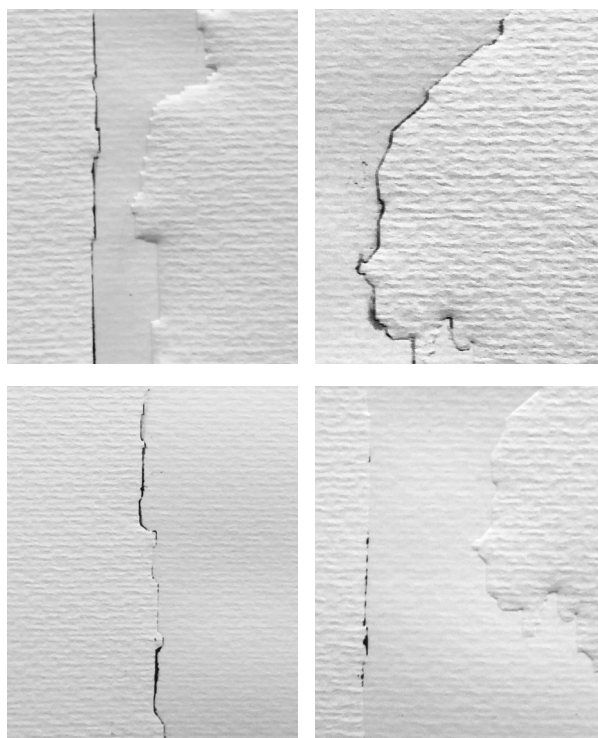
El margen de error básico en esta técnica es la arruga, puesto que una excesiva presión podría ocasionar ondulaciones sobre el papel. Aun así, esta arruga puede ser interesante si se trata como parte esencial de la estampa, es decir, como herramienta para dar volumen a la figura. Estas cuatro piezas tienen arrugas en toda la parte central del papel, en el lugar que ocupa el golpe seco de la contraforma, generando unas curvaturas y sombras que comportan una sensación dudosa de movimiento. Como si la contraforma fuera, en realidad, una sábana recortada, agitada y revuelta por el viento.



En todas las piezas hay, en alguna de las paredes del golpe seco, una mancha negra que recorre el contorno de la contraforma. Esta mancha, que incide en la obra y la modifica, hace presente el gofrado no únicamente como recurso gráfico, sino como motivo en sí mismo.

En estas estampas, la desaparición de los edificios ha trascendido la literalidad fotográfica para convertirse en una imagen con carácter propio: no se trata ahora de una representación realista, ni de la creación de una figura indeterminada: estas estampas contemplan la contraforma como un sujeto activo que, por sí mismo y sin la necesidad de elementos externos, conlleva una unidad de significado. Las manchas negras son aquí el símil de la incertidumbre que comporta la existencia de la contraforma como parte antagónica de un sistema de planificación.

Sujeto de fuga es una serie de imágenes que, a simple vista, reproducen una misma figura, una misma matriz y una misma técnica. Pero, gracias a la presencia de los elementos propios del medio de la estampa, esta técnica se transforma en una parte significativa de la obra, convirtiendo los pequeños detalles de la imagen en “diferencias que comportan una diferencia” (Bateson, [1972] 2000; Oyama, 2000: 67; Malik, 33).



Mitad a medio hacer

Mitad a medio hacer

Mitad a medio hacer es la última serie en referencia al paisaje urbano, y se basa en la imagen imposible que se genera juntando las dos vistas contrapuestas de una contraforma de ciudad.

Aquí, la contraforma recortada y en reserva se contrapone al negro accidentado de los márgenes. La inversión de colores permite mantener una tensión volátil entre el fondo y la figura, y quebrar las jerarquías de la imagen. La contraforma es en esta serie una brecha delimitada, cercada por unos muros que la contienen y, a la vez, la conforman. ¿Son estos muros la figura que permite la aparición de la contraforma o, por el contrario, son el entorno que la engloba?

Las tres piezas de esta serie se han llevado a cabo mediante la técnica de linograbado. Ésta consiste en la incisión sobre una hoja de linóleo, utilizada como matriz y que, una vez entintada, se stampa sobre papel con la ayuda de una prensa o tórculo. Con la prensa, el peso proporcional permite una mayor intensidad en los colores, y, en este caso concreto, un negro sólido y compacto. Con el tórculo, el resultado tiende a ser más uniforme, facilitando una superficie homogénea de color.

El error potencial de estas técnicas es la variación en el peso y en la presión durante la stampa. Según estos factores de fuerza, el resultado variará, tejiendo distintas texturas y tramas sobre las distintas áreas del papel. La primera de estas estampas se realizó con el tórculo, manteniendo una presión algo más ligera de lo habitual, para lograr una trama rugosa pero firme. En la segunda pieza, también estampada con el tórculo, el peso se aligeró notablemente, para potenciar dicha textura. En la última pieza, la estampación se realizó con una prensa hidráulica, situando el peso en la zona central de la máquina y liberando sus extremos, para lograr un color intenso en el centro de la lámina y un desvanecimiento de los contornos superior e inferior de la imagen.

En las tres láminas, el uso de la técnica no permite la reproducción de la obra, de tal manera que en cada caso se trata de obras irrepetibles. Los errores en la distribución de la presión sobre la imagen generan así una incidencia del medio, una aparición de éste en tanto que carácter formal de cada pieza. En cada caso, la incidencia aporta un tipo de información distinto, y traslada la figura a distintos entornos.

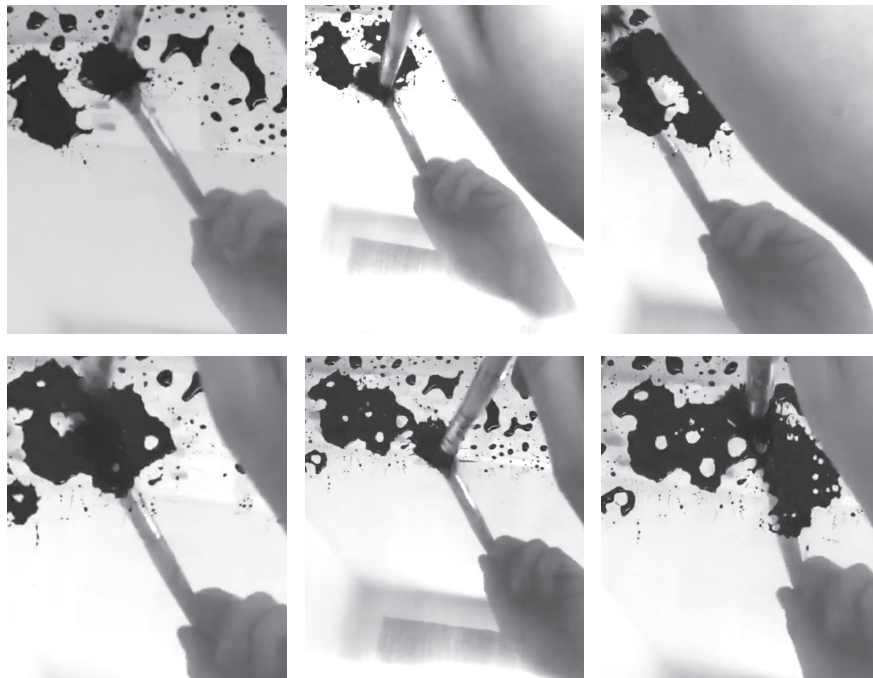
Mitad a medio hacer conlleva la abstracción de la contraforma hasta el punto en que ésta se convierte en la referencia formal de una imagen, pero, a la vez, se pronuncia como imagen en sí misma, como temática y resolución. Partiendo de la definición etimológica de abstracción, esta contraforma es la acción deliberada de selección de una forma, la reducción de la imagen a su unidad mínima de significado. Mientras la contraforma sigue presente desde una nueva perspectiva, la forma cobra sentido por sí misma, es una forma viva que se pronuncia, una imagen que, como bien señala Mitchell, ya no responde a los requisitos externos de lo que se espera o se busca de ella, sino que es capaz de pronunciar sus propios deseos y evidenciar los deseos que tenemos sobre ella. Una imagen que “expresa los deseos anteriores y que enseña, en primer lugar, cómo desear” (Mitchell, 2017, 98)

Historia natural

Historia natural

Historia natural es una serie formada por cuatro aguatinas al azúcar, es la única en referencia a la contraforma vegetal y establece un diálogo directo con la serie *Ferlandina*, etcétera. En este caso, la contraforma no es fruto de una imagen, sino de la propia acción de la técnica.

La aguatina al azúcar es una técnica de grabado al ácido que funciona a través de la mordedura de las zonas desprotegidas de la plancha. Estas serán las áreas en las que se habrá desarrollado el dibujo previamente, y las zonas en las que la tinta quedará hendida y, por tanto, traspasará al papel. El uso de azúcar en esta técnica conlleva la posibilidad de crear dichos dibujos en positivo, y que la imagen no llegue a invertirse, puesto que con agua caliente este azúcar se diluirá y dejará desprotegida su zona en la plancha para la mordedura. Además, el azúcar ofrece otra posibilidad algo polémica y considerada generalmente como un error; si se añade cantidad en exceso, la tinta se contrae independientemente sobre la plancha, generando una especie de vacíos que, como las contraformas vegetales, no son previsibles.



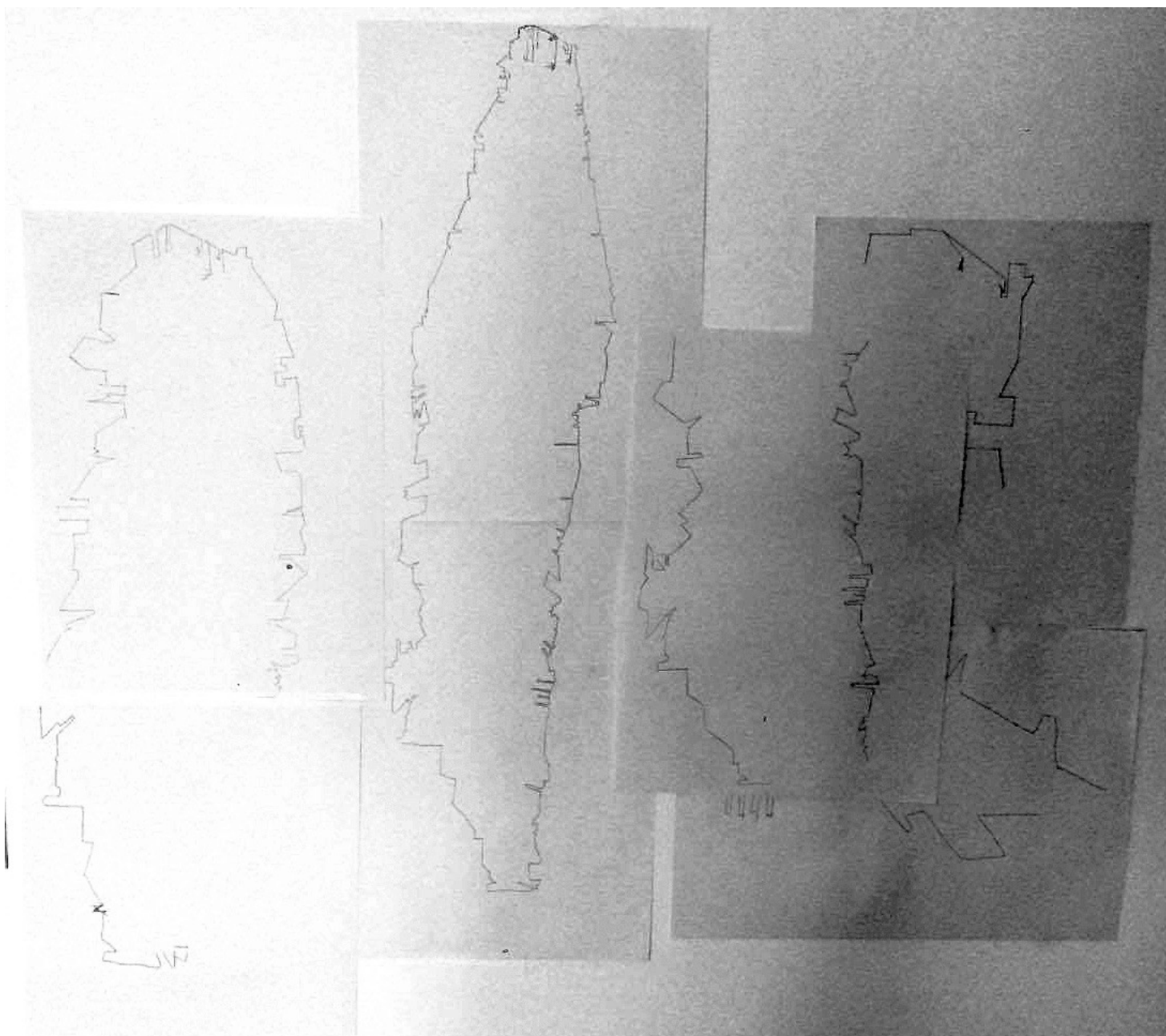
Los dibujos de esta serie, por tanto, son, así como lo es la contraforma vegetal, un resultado no planificable. De la misma manera que no puede preverse cómo las hojas de los árboles filtrarán la luz, no puede preverse tampoco de qué manera se retraerá la tinta, ni de qué forma dialogarán las manchas y su vacío.

No es, aun así, una imagen completamente indeterminada: el azúcar permite engrasar la tinta en los lugares donde la mancha negra sea necesaria, y, a la vez, la laca de bombillas o el barniz permite reservar las zonas blancas. De esta manera, se puede componer el dibujo de la contraforma, pero no determinar cómo actuarán los distintos elementos que la componen.

Las cuatro piezas de esta serie se realizaron con dos planchas de cobre, sumergidas en el ácido en distintos momentos. Someter a la plancha a la mordedura varias veces permite modificar la imagen que se estampa, así como generar distintas intensidades de color.

La serie *Historia natural* conlleva un nuevo acercamiento a la contraforma, una nueva mirada y una nueva imagen, fruto de la multiplicidad de sus manifestaciones. La irregularidad en los colores y en los contornos de la silueta son análogos a las irregularidades pictóricas y formales de los árboles, a la intensidad con la que el contraluz recorta sus figuras y delimita los vacíos y las relaciones que se establecen entre ellas.

Historia natural dialoga con *Ferlandina*, etcétera porque ambas equivalen a la primera etapa de un trayecto que las trasciende, ambas son el inicio de la conversión de la mirada en imagen. Que esta serie sea la última conlleva también un deseo de continuidad; el final implica el comienzo de un nuevo trayecto. Mitchell señala que “el dibujo se considera como el origen del arte de fijar la sombra y por tanto, el dibujo de la silueta expresa entonces el deseo de denegar la muerte o la partida, de retener al amado, de mantenerlo presente y permanentemente vivo” (2017, 96). Así, esta última serie conlleva un nuevo principio, una voluntad de continuidad: La contraforma ya no es únicamente un elemento accidental del paisaje urbano sino que, en realidad, es el accidente de cualquier paisaje, el rastro de imprevisibilidad que dejan todos los sistemas de planificación a su paso.



Nunca llueve en Ferlandina

Por último, también formará parte de la obra final del proyecto el conjunto original de dibujos de la contraforma, su primera conversión a imagen. *No llueve nunca en Ferlandina* es una pieza única compuesta de siete papeles superpuestos, en los que la contraforma es la representación del deseo de dibujo.

Aunque *Nunca llueve en Ferlandina* no forma parte de la colección de grabados que conforman la Reserva Artificial, estos dibujos fueron el detonante del resto de obras, la primera etapa del viaje de la contraforma en tanto que imagen. Desde antes de que el proyecto fuera proyecto, estos dibujos han formado parte de la puesta en escena de mi habitación.

En la mitología aborígen australiana existe un tiempo anterior al tiempo al que denominan “Tiempo del sueño”, en el que unos seres totémicos formaron la creación del mundo. Si partimos de esta base, el hecho de que estos dibujos existieran mucho antes de que existiera el proyecto los convierte, de alguna manera, en el equivalente a dichos seres ancestrales, en la causa de la posterior creación. *Nunca llueve en Ferlandina* remite a un principio anterior al principio, un origen que existe más allá del propio proyecto y que remonta a un tiempo en el que la contraforma era todavía una figura especulativa, el resquicio anterior al resquicio.

Estos dibujos son resultados porque son origen, y como tal, permiten entender el proceso de abstracción desde una perspectiva distinta. Esta pieza muestra como la contraforma funciona en tanto que imagen imposible, de qué manera se piensan sus tramos y sus fragmentos y cómo éstos se relacionan. *Nunca llueve en Ferlandina* es una de las piezas más precisas y con más detalles y, aun siendo dibujo, corresponde literalmente a la contraforma en Ferlandina, observada por primera vez un día de lluvia.

Isla Historia

La Isla Historia abarca un proyecto de novela planteado desde la comprensión de la contraforma en tanto que metáfora, significándola no desde sus atributos físicos ni formales, sino desde la idea desde la que se formó inicialmente, es decir, entendiéndola como un resquicio, como una grieta hacia otros lugares. El detonante, en definitiva, de una ficción. Este proyecto narrativo se sitúa en los límites de disolución del proyecto descritos anteriormente: el todo y las partes, y la literalidad y la indeterminación.

La ciudad olvidada

La ciudad olvidada es el centro geográfico de una isla aparentemente desaparecida del plano del mundo exterior. En ella habita M, un hombre de edad indeterminada que vive bajo una rutina extremadamente simple, regida por la puntualidad estricta de la isla.

En la isla hay, además de la ciudad olvidada, cuatro carreteras, dos colinas, un faro y un bosque. La ciudad está completamente habilitada para la supervivencia, es decir, tiene recursos para satisfacer todas las necesidades fisiológicas básicas, siendo en cambio las necesidades de autorealización, afiliación y reconocimiento las que podrían verse comprometidas (Pirámide de Maslow).

M mantiene conversaciones diarias con “la voz”, un sujeto que habla desde el otro lado de un aparato de radio, a quien no puede formularle preguntas concretas sobre el mundo exterior, pero con quien establece un vínculo afectivo que facilita la comprensión de M sobre el “mundo”. En la isla hay una biblioteca que contiene todos los libros existidos y por existir. M lee todos los días, y cuando llega la tarde, comenta con la voz sus notas a pie de página. Cuando el libro que M lee no existe en el mundo exterior, la voz sólo le deja leer una única frase, porque considera que pertenecen al silencio de su refugio. M construye su consciencia del mundo exterior (física, estética, literaria, moral, social, política, etc) desde las palabras escuetas de la voz y sus libros.

Entre M y la voz se genera una relación extraña, tal vez la metáfora de algo parecido al amor y que suponga por un lado, aislamiento y descubrimiento exterior, y por el otro, discreción y curiosidad.

M es feliz en la isla.

La voz es feliz en el mundo.

No es una historia de naufragios, ni de retornos, ni de amores imposibles. Es una historia construida alrededor de pequeñas obras extraordinariamente literarias que no formarán nunca parte de la historia de la literatura. Algunas de ellas son: El Tercer Paisaje, de Gilles Clément, Recorrido por los monumentos de Passaic, de Robert Smithson, El Amor de Magdalena, autor desconocido, o Viaje alrededor de mi habitación, de De Maistre.

La narración, más allá de la trama, deberá acercarse a los límites del proyecto expuestos previamente, y ese será su subtexto.

Las cosas que no puede *decirse*

La isla es el residuo de un universo anterior que ha sido destruido. Una cápsula de supervivencia con la capacidad de crear un mundo nuevo. M es un Dios sin consciencia de sí mismo que creará este nuevo mundo, del que la voz formará parte mucho tiempo después. Basado en el Tiempo del Sueño de las tribus aborígenes australianas, todo lo que sucede en la isla será el origen y detonante de lo que sucederá después en la tierra. Según la mitología de algunas tribus aborígenes australianas, el Tiempo del Sueño es un tiempo anterior al tiempo, en el que habitaban unos seres ancestrales que crearon el mundo tal y como nosotros lo conocemos. En esta novela, M es uno de estos seres ancestrales, pero no es consciente de ello.

El túnel que M descubrirá es el lugar por el que transitan los acontecimientos de la isla (tiempo del sueño) al mundo exterior (mundo presente)

“El mundo anterior” es un mundo que termina con un fallo nuclear a efectos mundiales provocados por las pruebas realizadas en la Isla Amchitka en 1967. El lugar en el que reside M es la contraforma de esta isla, su inversión.

El mundo exterior es una representación del mundo contemporáneo, radicalizada en algunos aspectos y suavizada en otros: no llega a ser ni una utopía ni una distopía, es una perspectiva ordinaria del mundo actual con leves distorsiones. La isla de M, por tanto, no existe realmente en el plano del mundo de la voz, pero el mundo de la voz sí existe en el plano de la isla de M, puesto que allí el tiempo no funciona de la misma manera. M será el constructor inconsciente del mundo en el que vive la voz, y la voz, a la vez, le ayudará a comprender un mundo que le es ajeno. M “creará” en función de lo que piensa, dará volumen a la realidad según se desarrolle su nivel de comprensión sobre las cosas

Estructura y partes

Primera parte

Parte-Indeterminación

M empieza a construir su idea del mundo exterior (y por tanto, a la vez, el mundo) desde los libros que encuentra en su biblioteca.

Habla con la voz todas las tardes, siempre a la misma hora.

Sale el sol y llueve con puntualidad.

En el primer capítulo, M configura el paisaje desde el libro “El tercer Estado, de Gilles Clémet

En el segundo capítulo, M construye una idea del arte y encuentra un túnel en la isla desde el texto “Recorrido por los monumentos de Passaic, de Robert Smithson

En el tercer capítulo M, comprende la complejidad del amor y se pregunta por su relación con la voz desde el sermón anónimo “El amor de Magdalena”

En el cuarto capítulo, M se va de viaje por la isla y vuelve de nuevo al túnel desde el libro de Xavier de Maistre “Viaje alrededor de mi habitación”

Esta primera parte termina haciendo referencia a que uno no puede construir un mundo por sí mismo.

Capítulo 1. (fragmento)

(...)

El resto del día le resulto terriblemente tedioso. Cuando esperaba, a M el tiempo le pasaba como rasgándole las orejas. Había veces que M era desmesuradamente consciente del tiempo. Escuchaba el latir rítmico de las cosas a su alrededor, irremediablemente constantes y firmes. Entonces incluso le parecía ver como las plantas que iban a morir esa noche crecían frente a él, cómo su minúsculo ecosistema florecía y se agrietaba, el transcurso infatigable del verde al gris. M esperó a que las primeras gotas de lluvia le mojaran la espalda y entró en el Edificio 5. La luz blanca de las nubes se escurría entre las grietas de la pared y los desperdicios de cristales rotos. Las enredaderas que habían escalado la superficie de la fachada se habían abierto camino también en el interior del edificio. M subió lentamente la escalera de caracol hasta el tercer piso. Allí, los libros se amontonaban en columnas altísimas y creaban una especie de ciudad ficticia en su interior. El polvo de pági-

*na se había recostado sobre los lomos y las hojas marrones de hiedra. Cuando M escogía un libro que también existía en el exterior, la voz leía con M, y cuando atardecía, repasaban las secciones subrayadas, los apuntes y las notas al pie. M se paró ante la tercera columna a la izquierda de la escalera. Todos los libros del pilar eran libros delgados, prácticamente angostos, comprimidos por el peso de la página. En el centro de la columna había un librito azul, justo en el lugar donde el Manifiesto estuvo a penas dos noches antes. Lo sacó con mucho cuidado y lo colocó entre su brazo y su axila. Los libros que ya había leído los colocaba en forma de columna al otro lado de la sala, como jugando a crear su propia ciudad. Una ciudad recordada. M dejó el Manifiesto sobre la pila nueva, salió de la biblioteca y comenzó a andar.
(...)*

Segunda parte

Parte-Literalidad

Fragmentos de diálogos.

Los diálogos acostumbrarán a comenzar desde los libros que comparten, para acabar tratando aspectos de sus vidas o de los objetos que las configuran. Hablarán, seguro, del desplazamiento de la metáfora, por un lado, como mentira sin moralidad y por el otro, en la isla, como metáfora. También hablarán del desamor y de la incompatibilidad. De la poética del eterno retorno a un lugar que ya no existe. Hablarán del movimiento y del gesto como acción. Hablarán de la sustantivización del arte, y lo convertirán en un verbo transitivo. Hablarán del arte como influencia, de otro tipo de inteligencia artificial. Hablarán de la vida en imágenes de la voz, y de la vida en palabras de M. Hablarán de como la voz dibuja cuando intuye lados oscuros, para protegerse, para poner distancia y para no domesticarse. Hablarán de como M lee para entender, y les pone nombres a las cosas para recordar. Hablarán de las intrigas y de los afectos, ambos como sistemas pre-sociales. Hablarán de los afectos como hilos frágiles y también como vectores de presión. Todo esto, entre otras cosas.

Los diálogos nunca estarán completos, serán fragmentos de conversaciones en los que se intuirá el tipo de relación que han establecido M y la voz, las cosas de las que hablan y su manera de tratarse.

El objetivo esencial de esta parte es que en algún momento hablarán del **Tiempo del Sueño australiano**, aunque sólo superficialmente.

Fragmentos de diálogo

-La metáfora es desplazamiento. Tu isla es un lugar donde la metáfora es metáfora. Nosotros, modernos, hemos substituido el desplazamiento por la mentira

-La mentira es moral y la poesía es poesía. ¿Por qué no podría ser A y B a la vez?

-Somos prisioneros de la incompatibilidad. En griego metaforizar significa hacer un trayecto. La metáfora es coger el autobús.

-Anoche vi una película sobre unas tribus aborígenes de Australia. Trataban de impedir que una compañía minera se asentara en una zona del desierto para explotar la tierra, porque según su cultura era el lugar en el que las verdes hormigas sueñan. Estaban convencidos de que perturbar su sueño terminaría con la humanidad. He investigado y según su mitología, existió un tiempo antes del tiempo en el que unos seres ancestrales habitaban un mundo que formó nuestra creación.

(...)

-Aquí el tiempo es elástico, M, un sólo segundo puede immortalizarse y durar minutos, horas, días enteros, según rija su propia intensidad. El tiempo es un metrónomo inexacto. En tu isla llueve siempre a la misma hora, aquí la lluvia puede tardar siglos en llegar. Y en cambio un beso, o una palabra, o un suspiro... eso puede durar una vida entera. Pero para que el tiempo sea elástico se necesita al ser humano; uno no puede concentrar su propia existencia y parametrizarse en antagonía al compás temporal sin tener algo que confirme la elasticidad de su tiempo. ¿Entiendes, M? Por eso no puedes preguntarme por el mundo exterior, porque tu pregunta aquí podría ser eterna.

-¿Sabes? a menudo pienso en ti como una habitación roja, como si en lugar de una voz fueras un espacio lleno de corrientes, de olor a tierra húmeda.

Tercera parte

Todo-Literal

Focalización de la voz. Paralelismo directo con la primera parte.

Se explica que la voz vive en el mundo real y es ingeniera de sistemas. Vive en la calle Ferlandina, 16. Explica lo que significa la ingeniería de sistemas (*Una de las principales diferencias de la ingeniería de sistemas respecto a otras disciplinas de ingeniería tradicionales, consiste en que la ingeniería de sistemas no construye productos tangibles.*

Mientras que los ingenieros civiles podrían diseñar edificios o puentes, los ingenieros electrónicos podrían diseñar circuitos, los ingenieros de sistemas tratan con sistemas abstractos con ayuda de las metodologías de la ciencia de sistemas, y confían además en otras disciplinas para diseñar y entregar los productos tangibles que son la realización de esos sistemas). Una de sus grandes aficiones es sintonizar frecuencias radiofónicas extrañas (“La autoinstrucción, la intercomunicación y las investigaciones técnicas efectuados por aficionados, esto es, por personas debidamente autorizadas que se interesan en la radiotécnica, con carácter exclusivamente personal y sin fines de lucro”). En un momento dado, sintonizará con M y escribirá la frecuencia y la hora exacta a la que han habaldo en la cubierta del libro “La Inmortalidad” de Milan Kundera.

1. Luz y paisaje

Se levantó y apagó el despertador con un gesto de pereza. Apretó los dedos de los pies y de las manos y permaneció durante varios minutos sentada en uno de los extremos de su cama, con la mirada fija en la luz blanca que se filtraba entre las cortinas. Desde su ventana, el ruido de la ciudad le recordaba al ruido de la vida. La explosión de fuerza de la farmacia subiendo las persianas, del coche encendiendo el motor, el grito sordo de aquella mujer, la floristería interrumpiendo el olor a gris de la calle, el tráfico imitando el sonido seco de las locomotoras, la azotea, esa azotea granate, llena de luces, de diagonales incongruentes y enfrentadas; cada síntoma del latir de la ciudad le parecía el reflejo de su constante huirle a la muerte, cada gesto la proclamación estricta de la vida, su reivindicación, la lucha tenaz por la supervivencia. El mundo entero respiraba frenéticamente al otro lado de su ventana, se bañaba de luz y latía. La voz se levantó de la cama y arrastró los pies hasta el baño. Allí contempló su rostro ante el espejo, recogió sus larguísimos cabellos rubios y los anudó por encima de la nuca. Se mojó la cara y el cuello, cerró levemente los ojos e inclinó la cabeza, como escuchando el sonido interrumpido de alguna canción.

La calle Ferlandina estaba revuelta cuando la voz bajó los escalones del portal. En el aire flotaban la humedad y la luz del verano, y los transeúntes caminaban con los ojos alzados, envueltos en sudor. La voz abrió el contenedor gris y lanzó la bolsa de basura. Al cerrar la tapa, se agachó a recoger los restos de cartón de una caja de cervezas. Detrás del contenedor azul, una baldosa rota se había desprendido del suelo y por

debajo crecía un matojo minúsculo y verde, con un incipiente capullo de flor. Lo contempló durante algunos instantes y pensó en el rastro fractal del agua al secarse sobre la mampara de su ducha, en como este se confundía con las nuevas manchas de agua y como, al secarse estas también, creaban a su vez una nueva bifurcación. Apenas unos minutos después, el pasado y el presente del agua se fundían en una en-crucijada homogénea de capas incoloras, superpuestas y entrelazadas. Apenas unos minutos después, el agua desaparecía y sólo quedaba su rastro. Y así sucesivamente, manteniendo siempre la irrefutabilidad de su huella como prueba pragmática de que algo sucedió ahí, que todavía sucede y sucederá mientras la mampara y el agua existan, repitiendo sus ramificaciones y condicionando las nuevas formas por venir. La voz recorrió con el dedo índice el perfil de la planta invasora, se incorporó, y comenzó a andar.

Cuarta parte

Todo-indeterminado

Segunda persona y futuro

M existe en la isla pero todavía no es un ser definido.

Es un tiempo anterior al de la primera parte. Cada capítulo equivale a un día de M en la Isla, en el que “descubre” un elemento que forma parte de la creación.

Día 1_ Descubre la luz

Día 2_ Descubre el espacio

Día 3_ Descubre las formas

Día 4 _ Descubre el lenguaje

Día 5 _ Descubre la escritura y a la voz

Día 6 _ Descubre el tiempo

Día 7 _ Descubre la posibilidad de su muerte

Día 1.

Tú abrirás los párpados. Los abrirás despacio, despegando la mugre endurecida que los protege, y frente a ti encontrarás el infierno de las cosas. Se sucederá simultáneamente todo lo que no fue, se materializarán ante al silencio atónito de tus párpados los acontecimientos, los colores, el ruido, los gestos, la lluvia, el mar, la muerte, el viento,

las explosiones, la palabra. Tú contemplarás en tu silencio quebradizo la insoportable totalidad de las cosas, sentirás en la piel de un cuerpo que no te pertenece el latido inclemente y voraz de todos los cuerpos, sentirás su desorden y su llanto y su risa y sentirás su piel sobre la tuya, y sentirás en círculos lo extraordinario y lo terrible, lo eterno, lo espantosamente efímero, sentirás todos los finales de todas las cosas y sólo serán su comienzo, y todo durará para siempre, y todo será sincrónico, y todo existirá desvaneciéndose.

*Y tú desearás la paz, y la imaginarás blanca y sola, y cerrarás los párpados de nuevo, asustado y frágil, lleno por completo del mundo, vaciado a la vez de todo, y serás débil, y tus párpados llorarán la muerte y la vida de todo lo existente, y todo te será propio y todo te será ajeno, y tú cerrarás los ojos, cerrarás los párpados y desearás la paz, y la imaginarás blanca y sola, mientras a tu alrededor el universo se expande y se contrae, implosiona y ruge, vive, muere y vuelve de nuevo a la vida, sobre ti, sobre tu cuerpo roto, y cerrarás los párpados y desearás el orden y la paz y el silencio y cerrarás los párpados, y desearás la paz y cerrarás los párpados y desearás y cerrarás los párpados, y cerrarás los párpados y cerrarás los párpados
y se hará la luz.*

Conclusiones

La contraforma es un medio inagotado. No ha llegado todavía al límite de su inversión, ni se ha convertido aún en un medio obsoleto. En primer lugar, es importante responder a las preguntas que se han ido realizando durante el desarrollo del proyecto:

¿Qué sucede en la relación de tensión que mantienen, en la ciudad, el espacio y el vacío?

Camilo Sitte propone, en su libro “City planning according to artistic principles” un sistema urbano construido alrededor de espacios en blanco, espacios vacíos que permitieran la contemplación y la monumentalización de los espacios circundantes. No es el único arquitecto que ha tratado el vacío como elemento constructor, ni siquiera los arquitectos son los únicos en hacerlo. Gordon Matta Clark o Rachel Whiteread han creado también sistemas constructivos desde, por un lado, la eliminación y la destrucción de elementos arquitectónicos, o, por el otro, la inversión de sus factores positivo-negativo.

Ya sea desde el arte, la arquitectura o incluso la filosofía o la literatura, el vacío se ha tratado numerosas veces en tanto que elemento constructivo, más allá de su inexistencia formal. De hecho, cuando nos referimos a “espacio” no nos referimos literalmente a su arquitectura, sino a la dimensión vacía en la que nosotros habitamos. Esta percepción del espacio permite invertir la mirada ordinaria tanto

de la arquitectura como obra singular, como de la ciudad en tanto que obra colectiva. Sea como sea, la ciudad, al ser observada desde puntos de vista que se alejen de su percepción habitual, trasciende la mera planificación, y se convierte en un sujeto que incluye ciertos resquicios de imprevisibilidad.

¿Cuáles son las herramientas contemporáneas de representación, y de qué maneras puede alterarlas el descubrimiento de la contraforma?

Robert Motherwell hace una crítica a su contexto artístico contemporáneo, alegando que el arte ha llegado a tal punto de abstracción que resulta difícil saber qué es lo que se trata de destacar, dónde recae el énfasis. (Barbaralee Diamonstein, 1979, *New School for Social Research*). Si partimos de la base de que esta es una situación que puede aplicarse fácilmente a la creación actual, la contraforma representa y ofrece dos posibilidades distintas: por un lado, si la contraforma es uno de los resquicios de imprevisibilidad que describe Simmel, esto implica que no es el único y que, por tanto, existen otros y son susceptibles a su conversión a imagen. Por el otro, al ser de por sí una forma que pertenece a un sistema de planificación, su conversión a imagen no comporta arbitrariedad, sino abstracción en el sentido etimológico de la palabra: la contraforma, o cualquiera de los resquicios de imprevisibilidad del paisaje, no forman únicamente parte de él, sino que son, además, su consecuencia. Esto significa que por mucho que tales resquicios sean en realidad sistemas no planificables estos son el residuo de una función programable y que, por tanto, su conversión en imagen deberá, más allá de las convenciones del medio, crear y contener también dicho residuo no planeable.

Por otro lado, esta tensión entre lo programable y lo imprevisible puede vincularse con lo que Duchamp denominó “Coeficiente de artisticidad” y definió como “una relación aritmética entre lo intencionado pero no expresado y lo expresado inintencionadamente” (Duchamp, 1957, 139). Esta misma relación se encuentra en las imágenes de este proyecto, así como en la propia contraforma del paisaje. Ambas son fruto de un conjunto de decisiones deliberadas que en lugar de rechazar sus residuos los engloban, los convierten en una parte intrínseca de su significado.

¿De qué manera podría introducirse la contraforma en la escritura y cómo podría esta llegar a afectarla

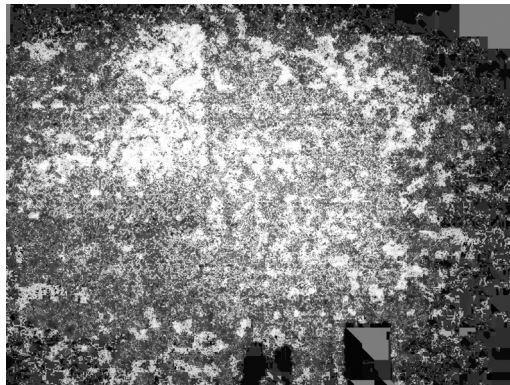
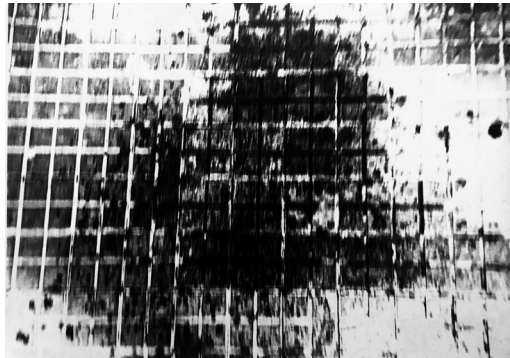
La idea de ficción que plantea Schaeffer parte de la base de que esta es una aplicación consciente de la imaginación, y que la imaginación es un requisito indispensable para la interpretación de la realidad. Los procesos para la construcción de mundos que plantea Nelson Goodman abarcan la composición y descomposición (1), la ponderación (2) la ordenación (3) la supresión y la complementación (4) y la deformación (5). Todos estos procesos son, en realidad, parte de la lógica de la composición narrativa. Para crear ficciones, así como para crear mundos, es necesario separar y juntar partes del mundo actual, ponderar cuáles son sus cualidades, sus características en contraste y sus distintas intensidades de énfasis, ordenar los elementos que los conforman y suprimir y complementar en el mundo-ficción los atributos del mundo actual que lo configuran.

La contraforma ofrece esencialmente la posibilidad de hablar de todo esto, de crear una ficción que implique a su vez la creación de un mundo, para preguntarse sobre la naturaleza de la realidad desde la narración.

Por otra parte y más allá de las preguntas explícitas, es importante desarrollar las conclusiones de lo que refiere a la contraforma como parte natural del paisaje urbano. Si volvemos de nuevo a los principios de la percepción de la Gestalt, estos no logran ajustarse a los métodos de creación que propone la contraforma. Por un lado, el principio de figura y fondo resulta limitador, puesto que la contraforma se encuentra en un equilibrio no jerárquico, que da pie no a una inversión entre elementos, sino a una suerte



de equidad, de superación de lo incompatible. Por el otro, la contraforma transforma la visión de la ciudad, la diluye y la cuestiona, y una vez contemplada, esta puede reconocerse más allá del paisaje urbano. La contraforma está en todas partes; este proyecto ha abarcado las contraformas de edificios y árboles, pero también está en las puertas entreabiertas, en las grietas de las paredes, en los charcos de lluvia y en las sombras proyectadas. La contraforma es, en esencia, la búsqueda de símbolos no convencionales, el descubrimiento de grietas en el desarrollo ordinario del mundo y es por tanto, un medio todavía inagotado. Partiendo de la base de que estos resquicios implican una tergiversación de nuestra mirada sobre la ciudad, estos pueden actuar de la misma manera en que Constant pretendía que las estructuras de su Nueva Babilonia funcionaran: como un remedio contra el aburrimiento urbanístico contemporáneo, puesto que no existe belleza independiente de la influencias de nuestro día a día, y “vivir es actuar creativamente” (Nieuwenhuys, 2, 1960)



Annexos

1. Preguntas

¿Como explicarías de manera rápida tu proyecto a gente que puede no tener ni idea de artes gráficas ni de todo el proceso y reflexión que ha conllevado ante la visión general de querer ver “resultados perfectos”?

Txell Palau

“Mi proyecto trata las figuras recortadas por los edificios contra el cielo (a las que llamaremos contraformas) como resquicios de imprevisibilidad del paisaje urbano. Del descubrimiento de las contraformas nace su deseo de representación, pero en lugar de hacerlo tratando los medios de forma convencional, estos se tratan desde la incidencia, para convertirlos en contenido y crear una analogía con la imprevisibilidad propia de la contraforma en la ciudad. Del deseo de representación nace el deseo del retorno al origen, la necesidad de una descripción que sea capaz de contener no simplemente la figura de la contraforma, sino su ideología, lo que puede simbolizar dentro de la ciudad: una narración capaz de trascender los límites de la realidad actual, y pensar un mundo en que son justamente estos resquicios de imprevisibilidad los que configuran la realidad”

+

Las estampas no son convencionales porque utilizar una técnica artesanal como método de reproducción es absurdo dado el contexto en el que vivimos. Además, mi proyecto defiende que estss imágenes pierden sentido al reproducirse, y se convierten en esquemas plani-

ficados y previsibles. La contraforma, en cambio, es una imagen no planificable y por tanto su representación tampoco debería serlo.

**¿Qué quieres explicar con tu obra? ¿Es más la técnica o el contenido?
¿Por qué este contenido y por qué este continente? Joan Mateu Parra**

El contenido y el continente son fruto de una motivación personal a la que en un momento dado se le presenta la posibilidad de ir más allá. Mi proyecto habla de la existencia de elementos imprevisibles dentro de sistemas planificables y la obra trata de mantener dicha imprevisibilidad, convirtiendo, justamente, la técnica en contenido. La incidencia del medio permite que las irregularidades aporten información, lo que transforma la jerarquía en correspondencia.

¿Cómo expondrás los textos? Ona Harster

Durante los días de exposición se realizará una lectura abierta de los textos, y en formato físico se maquetarán sin adornos, en formato de libro.

**¿Cómo explicarías tu proyecto a personas externas? Cuál es el origen del proyecto, su procedimiento y el por qué de las distintas técnicas?
Anna Dalmases**

Para la primera parte ver respuesta a Txell Palau.
Para la segunda parte extendida leer la memoria.

Origen: Descubrimiento de una contraforma en Ferlandina
Procedimiento: Mirada - Imagen - Ficción
Técnicas: Según la imagen: Cada técnica permite un tipo de error, y cada imagen necesita un tipo de incidencia concreta.

**¿De qué va el libro que no hemos leído ni oído hablar prácticamente?
¿Cómo lo ligas con el resto del trabajo? Elvira Bullich**

Procedimiento + Resultados - La ciudad olvidada

¿Crees que el proceso de conseguir una pieza desde la repetición hasta encontrar lo que se ajusta a lo que buscas tiene sentido en un contexto en el que el espectador no será consciente del trabajo realizado? Oriol Cabarrocas

Rotundamente sí; si el trabajo realizado sólo se llevara a cabo para recibir de él un reconocimiento, este carecería de sentido. La repetición es necesaria (aunque sólo en algunos casos) para encontrar el equilibrio en el que el medio se hace presente pero no domina por encima de la imagen. Es importante no confundir repetición con reproducción: todas las estampas que han precedido a las piezas finales pueden generar nuevas series, pero no pueden formar parte de las series que ya están conformadas. No se trata de reproducir una obra para que existan distintas copias de ellas, sino de tratar la técnica de distintas maneras hasta encontrar la forma en que esta está presente en la imagen, pero no la domina.

¿Qué conclusiones extraes una vez finalizado el proyecto? Qué debate abre tu obra? Tomás Lóbez

Conclusiones.

Principalmente, abre dos campos de diálogo: en primer lugar, el hecho de que en todo sistema reglado hay un margen para lo incierto, y que es en este margen en el que el arte tiene un espacio potencial de creación. En segundo lugar, que la abstracción es un método de selección y que, por tanto, igual que la contraforma, éste no es arbitrario sino que surge del análisis y de la observación.

¿Cómo conseguirás que algo tan personal se colectivice? ¿Esperas que la gente vea lo que ves? Elisa Alcaide

Ni es personal, ni debe colectivizarse: que una obra surja de una experiencia íntima no significa que la obra en sí sea privada. Todo lo contrario, me atrevería a decir que toda obra nace de una relación íntima entre el creador y el objeto, y que no es esa intimidad estrictamente la que queda reflejada en la obra, sino el resultado de dicha relación. En mi caso, la contraforma como obra no es lo mismo que la contraforma como objeto de intimidad. No espero que el espectador extraiga las mismas reflexiones que he extraído yo, sino que vea los resquicios de imprevisibilidad que la obra incluye, y que sean capaces de generar sus propias reflexiones desde allí.

¿Cómo introduces los tres proyectos a un espectador no ‘enterado’, cual el hilo conductor que teje los saltos entre piezas visuales y literarias? Susanna van Roessel

Respuesta Txell Palau - Anna Dalmases + Procedimiento, Schaeffer
(realidad-imaginación-ficción)

¿Por qué deseaste dibujar lo que veías? Por qué has trabajado entorno a esta esencia si podrías haber tirado una foto? ¿Qué sentiste que te hizo llegar tan lejos? Queralt Guinart

De entrada, no creo que los deseos sean razonablemente justificables. Tampoco creo que sea íntegramente un tema de emoción. Lo que hizo que la contraforma evolucionara hasta convertirse en lo que es hoy es justamente que este deseo de dibujo era, por decirlo de alguna manera, muy poco propio de mí. Este deseo entraba en contradicción con mi forma de ser y de pensar, y era, de alguna forma, imprevisible. El año pasado presenté un proyecto llamado Correspondencias, en el que establecía ciertas distinciones entre dibujar y escribir. Ese proyecto era una proyección exterior de mi misma, un reflejo de mis propias ideologías, mucho más emocional (en el mal sentido de la palabra) que este proyecto. El deseo de dibujo ha comportado una transformación, un cuestionamiento de lo que tendemos a dar por sentado. Yo partía de la base de que ni me atrae el dibujo, ni mucho menos la ilustración, y, de repente, surgió el deseo de saber representar una forma extraña. Creo que más que un sentimiento fue una sorpresa, una intriga. De repente había encontrado algo lo suficientemente raro como para poner en duda ciertas cosas que nunca antes había puesto en duda y fue justamente la extrañeza de esa situación la que me convenció de seguir adelante con el proyecto.

2. Simon

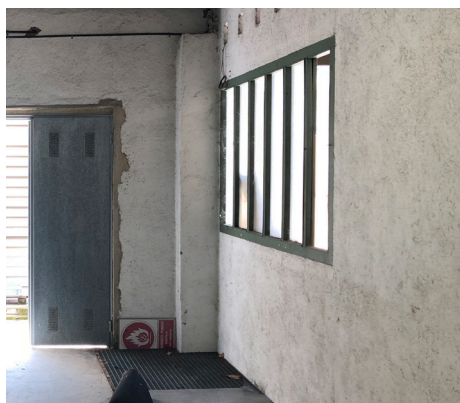
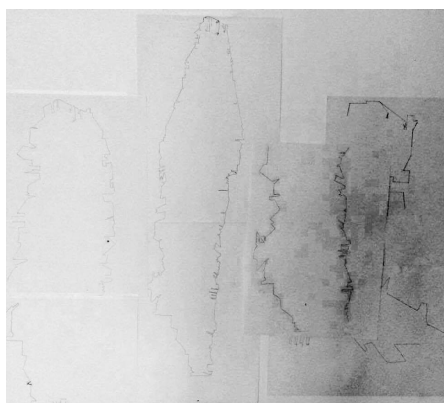
Exposición de la obra gráfica, proyección del video y lectura de los textos. Se montarán artesanalmente los marcos de todas las obras.

Espacio:



Pautas de la propuesta expositiva

1. Mantener la series juntas
3. Vincular dentro del espacio las series de *La historia natural* y *Ferlandina, etcétera*
4. Mantener cierto equilibrio entre las imágenes con más dominancia de negro y las imágenes con menos mancha



Contraformas de ciudad

Cristina Morales Fernandez
Eina, Centre Universitari de Disseny i Art

Resumen

En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de la representación, donde las formas tienden a ser la mera repetición de su propia forma, donde las estructuras y las composiciones se tambalean entre lo idéntico y lo finito, donde tanto las nuevas propuestas artísticas como la gestión cultural y los dispositivos de mediación de los museos se basan en planificaciones previsibles y palabras repetidas en distintos contextos, ¿dónde queda el carácter fortuito del arte? Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente a través de edificios programados, calles proyectadas y azoteas geométricas, parasita el paisaje una imagen de la que no se puede prever el crecimiento. Desde Ferlandina 16, un rastro de sol se cuela por la única grieta que separa la piedra del aire. Desde el final de la calle, el Macba recorta una pequeña fracción de cielo. La línea seccionada se confunde entre tendedores y antenas parabólicas. Mientras la ciudad se reproduce exponencialmente en su propia reiteración, las contraformas de los edificios con el cielo crecen como el resultado no planificado de una planificación. En un contexto artístico marcado por una fuerte crisis de representación, en una contemporaneidad que necesita gravemente de nuevas formas para la creación, siguen sucediéndose, imprevisibles, figuras que nacen únicamente de la imposibilidad de su cálculo. Como el arte, las contraformas son fruto de una estructura planeada que no es capaz de someterlas: cada vez que la ciudad proyecta su propio crecimiento, las contraformas, lo negativo entre la arquitectura y la ciudad, toma una nueva forma inesperada, imprevisible e imposible de escalar. Si partimos de la visión de Robert Smithson sobre el monumento en su recorrido por Passiac, entonces también la contraforma que se vislumbra desde Ferlandina es una grandísima estatua construida sobre la ciudad como un *castillo en el aire*.

Abstract

In a context marked by a strong crisis of representation, in which shapes tend to be mere repetitions of their own shape, in which structures and compositions wobble between the identical and the finite,

in which both new artistic approaches and cultural mediation are based on predictable plans and words repeated in different contexts, where does the unexplainable nature of art fit in? While cities grow exponentially through programmed buildings, projected streets and geometric roofs, an unpredictable image overruns the landscape. From Ferlandina Street, a trace of sunlight sneaks through the only cleft that separates stone from sky. On the other side, Macba cuts off a small fraction of blue. The sectioned line become blurry between satellite dishes and clotheslines. While cities grow exponentially in their own reiteration, the building's counterforms grow as the unplanned result of a planned system. In a context marked by a strong crisis of representation, in a contemporaneity that sorely needs new shapes for creation, there are still some unpredictable figures that are only born from the impossibility of their estimation. Like art, counterforms are the result of a planned structure that is not capable of submitting them: every time a city projects its own growth, counterforms, the gap between constructed and non-constructed space, take a new unexpected shape impossible to scale. If we start from Robert Smithson's point of view on monuments on his tour through Passaic, then the counterform glimpsed from Ferlandina Street might also be an enormous statue built over the city, just like a castle in the air.

Palabras clave: Contraforma, arquitectura, arte, urbanismo, planificación, forma

Keywords: Counterform, architecture, art, urbanism, planning, shape

La ciudad y su contraforma

En 1966, el arquitecto neerlandés Aldo van Eyck planteó por primera vez la paradójica relación entre el carácter informe de la sociedad y la construcción arquitectónica de su contraforma. Según Van Eyck, el papel del arquitecto era, más allá de la funcionalidad sistemática de sus construcciones, la creación paralela de espacios ambientalmente habitables, para los cuales proponía, como manutención del simbolismo constructivo, crear relaciones de inversión entre la sociedad y su configuración arquitectónica. Van Eyck ofrecía, por encima de cualquier sistema de construcción productivista, una metodología de diseño de contenedores arquitectónicos tanto para el individuo como para el conjunto social, respetando y potenciando así sus rasgos singulares:

Make a welcome of each door and a countenance of each window. Make of each a place; a bunch of places for each house and each city, for a house is a tiny city and a city a big house. Get closer to the center of human reality and build its counterform for each man and all men, since they no longer do it themselves (1968, 90)

Esta relación entre la corporeidad de la masa social y la construcción del espacio habitable es extrapolable a los diversos vínculos establecidos entre conceptos que aparentemente se mantienen en tensión por su contrariedad, pero que existen, en realidad, justamente por la tensión que los enlaza. Por un lado, podemos hablar de las relaciones materiales entre lo vacío y lo lleno como metáfora de los espacios contruidos y los espacios aún por construir. Podemos hablar también de estos espacios como las figuras de un paisaje, mientras que su contraforma, o su entorno, se vincularía a lo aéreo, a la distribución rigurosa de sus vacíos. Toda forma es el resultado de su inversión, el límite de los lugares en los que termina. No existiría un sujeto sin la contradicción de las fronteras en las que deja de existir, sin la delineación perimetral que lo contiene, lo configura y lo transforma. Podemos, finalmente, tratar también, en correspondencia a los sistemas propuestos por Van Eyck, la contraforma no cómo la acción deliberada de la construcción de espacios moldeados por y para la figura material de la sociedad, sino inversamente; como los resquicios imprevisibles de sistemas funcionalmente diseñados, como los residuos no planificables de una planificación. La relación que establece el vacío con los espacios que ocupa influye, siempre de distinta manera, en todos los sistemas de planificación. Es cierto que tendimos a asociar la figura con la plenitud, pero es la correspondencia que genera para con el vacío la que establece sus límites, los denota y los transforma. Es en el análisis de la relación entre lo positivo y lo negativo dónde el estrecho vínculo entre fondo y figura adopta una nueva dimensión, no en base a la estipulación de una jerarquía, sino más bien en la cadencia volátil de su equilibrio.

Esta configuración de lo inexistente ha afectado y ha sido tratada desde distintas disciplinas a lo largo de la historia. Para concretar un origen podríamos hablar en términos de filosofía poética oriental, por parte de Lao Tse, que en su Libro del Tao (IV a.C - III aC) escribe que la utilidad real de los objetos no depende en sí de su materialidad, sino de las proporciones de su vacío. También podemos contemplar la temática desde la vertiente filosófica occidental, desde teóricos como Heidegger o Husserl, según los cuales el vacío y la nada son conceptos análogos y configuran el transcurso del “ser en el mundo” al “ser como acontecimientos” (1936-1938, 267). En Heidegger particularmente, la

nada se define como aquello que se distingue de todo ente por ser la negación de su totalidad, siendo esta una nada figurativa o formal de un todo inabarcable.

Pero si nos acercamos a la temática que no atañe, que es en realidad el vínculo que establece el vacío con la ciudad, esta relación ha sido tratada desde su vertiente arquitectónica y de una forma particularmente interesante por August Schmarsow y August Endell. El primero trata el vacío arquitectónico desde una vertiente empírica, definiendo las ideas espaciales como compuestos complejos de sensaciones, a lo que Endell añade la importancia del espacio en negativo en su libro *The Beauty in the Metropolis*. Endell equipara la relación entre el cuerpo y la arquitectura a la relación positivo y negativo de las imágenes, en ambos casos como contenedores de significado. Describe la estética del vacío como un giro en la percepción arquitectónica del espacio, pues si la arquitectura en sí dejara de ser la temática principal de la propia arquitectura y pasa a serlo el espacio en blanco que crea tanto en su interior como a sus alrededores, las perspectivas cobrarían un nuevo sentido hacia la ambigüedad y lo infinito. Tanto Schmarsow como Endell entienden la arquitectura desde dos nuevas perspectivas: por un lado, partiendo de las estructuras como experiencias corporales y las formas arquitectónicas como movimientos, y por el otro, entendiendo el espacio arquitectónico como el diseño esencial de su vacío. Estas nuevas maneras de ver y entender la arquitectura producen a su vez un cambio notable en la forma en que esta se desarrolla en la ciudad, pues se rompe con las posiciones estrictas de verticalidad y horizontalidad para plantear la construcción desde un tercer espacio basado en la profundidad como generadora de dinamismo, y cobra a su vez importancia, acercándonos a Mies Van der Rohe o Frank Lloyd Wright, la disolución del espacio interior y exterior como umbral de separación. Esta disolución no sólo expondría a los habitantes a lo abierto, sino que, además, crearía la necesidad de que los elementos arquitectónicos fugaran hacia un *espacio de la nada*.

Si nos desplazamos desde la arquitectura hacia la planificación urbanística y entramos en el sistema de composición de la ciudad, Camillo Sitte es uno de los autores que trata la relación espacial del vacío como base fundamental de la planificación de habitabilidad. Es, además, uno de los primeros autores en relacionar arte y urbanismo en su libro *Citty planning according to artistic principles*. En su propuesta urbanística, Sitte no trata simplemente de atacar los sistemas constructivos de su tiempo, sino a su vez, definir una nueva unidad entre los métodos artísticos y la creación de espacios públicos. En su libro, se desarrolla principalmente la idea de que la planificación urbanística debería tomar como elemento principal la plaza pública en tanto que espacio vacío desde el que generar dinámicas de relación,

tanto humanas y corporales como arquitectónicas. El objetivo principal de estos espacios es el de generar un fondo de vida cotidiana para la ciudad, animar los edificios que la envuelven, así como crear un espacio en blanco desde el que observar la monumentalidad de la arquitectura que lo rodea. Así pues, Sitte trata el espacio vacío como el principal generador de relaciones para con el espacio material, y es este mismo el catalizador de la relación arquitectónico-humana, de tal manera que es desde estas *grietas*, desde este espacio en negativo de la arquitectura, desde donde retomar su espacio en positivo.

Esto supone una notable novedad en tanto a la composición urbanística, pues los espacios que propone Sitte no son acumulativos, sino, en realidad, espacios desde los cuales comenzar una reforma que tenga como base el espacio en blanco como centro geográfico de construcción. Sitte expone en su libro la fisura que se ha producido entre la historia artística de la urbanización y las demás artes plásticas. Según el autor, el urbanismo ha dejado de entenderse como un arte para considerarse únicamente en sus aspectos técnicos, de tal manera que se invierte la relación entre espacio edificado y espacio sin edificar. Mientras en la antigüedad se edificaba siempre teniendo en cuenta el espacio vacío como creador de unidad para con el espacio ya urbanizado, actualmente el proceso urbanístico trata la construcción como un sistema cerrado e independiente, siendo así que la urbanización deja de ser un sistema de relaciones para convertirse en un sistema de construcción aislada. Sitte observa que existen tres tipologías estrictas de urbanización, la rectangular, la triangular y la radial, siendo el fin de todas ellas la regularización del trazado urbanístico y tratándose como sistemas aislados de comunicación y no en realidad como sistemas de composición artística.

Podemos decir que actualmente, la situación es todavía más drástica en tanto a la potencialidad funcional de las planificaciones urbanísticas de lo que podía llegar a mencionar Sitte en el siglo XIX. En el contexto contemporáneo, la ciudad crece exponencialmente de forma regular y programada, mientras que a nivel artístico se sufre una fuerte crisis de representación. Es cierto que nunca ha sido tan difícil como lo es ahora describir la situación artística contemporánea, igual como es cierto que las ciudades no habían crecido nunca a una velocidad y regularidad proporcional a la que lo hacen en la actualidad. Y es justamente dentro de este contexto donde las teorías de Sitte, Endell, o Lao Tsé, toman una nueva dimensión desde donde recuperarlas, recontextualizarlas y convertir el cliché en arquetipo, generando nuevas configuraciones y nuevos puentes que unan las diferentes disciplinas.

Desde 1980, los barrios del Raval, Santa Caterina y Sant Pere, situados en el centro de Barcelona, se han sumergido en un proceso

de reconstrucción de sus zonas más decadentes. Estos procesos de rehabilitación proponían, además de un aumento exponencial de la calidad de vida (y, por tanto, un desplazamiento de las personas más desfavorecidas a nuevas áreas de la ciudad, tan o más decadentes que las anteriores) y una regularización y sistematización de los barrios. Aun manteniendo la retícula desigual de la planta de Ciutat Vella, es cierto que los edificios han crecido en uniformidad, creando un sistema reglado de repeticiones. Pero, aun así, el objetivo último de este artículo es plantear la posibilidad de encontrar elementos no planificables dentro de tales sistemas de planificación. Existe, entre todos los edificios, una grieta que separa la piedra del cielo. Esta grieta no es más que la contraforma que generan los edificios en el aire, el espacio en negativo de una planificación. Mientras la ciudad crece exponencialmente de forma repetitiva y homogénea, el resultado de este crecimiento sigue dejando margen a la imprecisión. A partir de la premisa de que la ciudad puede observarse y comprenderse desde sus grietas y desde su relación entre vacío y corporeidad, puede establecerse una nueva configuración que relacione la arquitectura y su negativo, así como el vacío y sus sistemas de urbanización.

Cabe pues, para desarrollar correctamente esta hipótesis, definir cuál es el significado de *configuración* al que nos referimos, acotado en primera instancia por Alain Badiou en su obra *Pequeño manual de Inestética*. Badiou considera que toda verdad se origina desde un acontecimiento y que esto produce, en primer lugar, una problemática para con la obra de arte, pues uno no puede afirmar a su vez que su obra es simultáneamente una verdad y su desencadenante. Según Badiou, por norma general, una obra de arte no es en sí misma un acontecimiento, sino un *hecho del arte*. Así, una obra no es tampoco una verdad propiamente, sino que una verdad es en realidad un procedimiento artístico iniciado por un acontecimiento previo. La obra de arte, como tal, es la indagación local en un sector de la verdad previamente establecida, un principio de novedad en tanto a que se refiere a una indagación que no habría sucedido anteriormente, es decir; “un punto-sujeto que actúa en la trama de una verdad” (1998, 57). Finalmente, Badiou sentencia que las obras construyen una verdad que actúa en la dimensión del post-acontecimiento y que instituye en su conjunto una configuración artística. De esta manera, y en palabras de Badiou, una configuración supone “una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras, y sobre la que tiene sentido afirmar que produce, en la estricta inmanencia del arte en cuestión, una verdad de ese arte, una verdad-arte” (1998, 58).

Una configuración del vacío

La creación de esta configuración tiene como objeto esencial establecer vínculos entre artistas aparentemente inconexos, no desde un punto de vista estético ni plástico, sino desde la relación artística de su verdad-arte. En este caso en concreto, la configuración vendría a establecerse desde la consideración de los espacios vacíos, de las relaciones entre positivo y negativo de sus obras, y de la gestión artística de la forma y la contraforma. De esta manera, cabe contemplar que tanto Constant, como Matta-Clark, como Whiteread, sean parte de una configuración que tiene como nexo el diálogo establecido entre conceptos aparentemente opuestos.

Constant Nieuwenhuys fue un artista holandés cuya obra principal abarca más de cincuenta años y se conoce como *New Babylon*, que Bartomeu Marí define, en el prólogo del libro *Constant's new Babylone, the hyper-architecture of desire*, como la “entrada a otro mundo, donde sorpresa y placer se mezclan con innumerables preguntas, ideas y especulaciones” (5, 1998). Esta obra de Constant incluye no únicamente maquetas arquitectónicas de esta nueva Babilonia, sino, además, pinturas, mapas, litografías, collages y dibujos. *New Babylon* convierte a Constant no únicamente en un artista consagrado desde 1950 y hasta la actualidad, sino también en uno de los arquitectos más visionarios de la historia de la arquitectura. *New Babylon* es el proyecto de construcción de un nuevo espacio donde introducir también la construcción de un nuevo hombre, es decir, la transgresión de los grandes esquemas establecidos en la época contemporánea. Desde la producción de Constant se ha ofrecido una nueva mirada estructural a las sociedades modernas, de tal manera que los edificios no se consideran únicamente como seres independientes, sino que pasan a considerarse también generadores de nuevas estructuras de relación. En definitiva, *New Babylon* es la producción material de las reivindicaciones transcritas el siglo anterior por Sitte, es decir, el resultado de la regeneración del modelo constructivo común basado en los criterios del arte. Constant rechazó una y otra vez el término utopía para describir su obra, pues era, en realidad, la afirmación de una realidad plausible. El artista defendía el arte como representante esencial de los sistemas de realidad, como facilitador de relaciones entre lo literal y lo indeterminado, y como una herramienta capaz de indagar en los grandes conflictos sociales. Aun así, Constant era consciente, como mencionó reiteradamente a lo largo de su carrera artística, que para llevar a cabo lo que él constituyó como nuevos sistemas urbanísticos artístico-culturales, necesitaba, además, de la modificación y la transgresión de los modelos sociales establecidos.

El 20 de diciembre de 1960, Constant presenta por primera vez, en el museo Stedelijk de Amsterdam, el proyecto de New Babylon, acompañado por la lectura de *Unitair Urbanism*, un manuscrito que nunca llegó a ser publicado. En él, Constant define las principales problemáticas tanto sociales como estructurales de las ciudades y los modelos de urbanización del momento. Expone como las ciudades se convierten lentamente en pseudo-jardines dominados por una naturaleza artificial destinada a pacificar la exaltación y la efervescencia ciudadana. Habla de cómo, en su proyecto, que por entonces no había sido aún desvelado, sería la propia sociedad la arquitecta de su ciudad, creando así un inacabable y totalista *urbanismo unitario*. Constant defendía la necesidad de interceder no únicamente en los elementos arquitectónicos para trascender la arquitectura, sino de modificar y crear nuevas atmósferas, nuevos contextos de relación, lo que produciría, finalmente, la reconstrucción del propio espacio social.

Pero, si el objetivo de Constant era en realidad el de crear un espacio unitario para toda la urbanización, ¿dónde recae entonces la imprevisibilidad de su ciudad? Las estructuras que construye Constant en sus maquetas a escala, sus pinturas y sus estampas, son en realidad figuras compuestas, ensamblajes arquitectónicos destinados a la creación continua de nuevos espacios para la ciudad. La obra de Constant es, por tanto, no el proyecto estático de una ciudad, sino un complejo de instalaciones destinadas al uso y la transformación de los espacios privados de sus habitantes. Las estructuras arquitectónicas del artista son recursos que ofrece a los habitantes para que estos construyan sus propios espacios, dónde y cómo deseen. El urbanismo de Constant es, en realidad, el resultado de una construcción que existe en y por el tiempo: “es la activación de lo temporal, la emersión de lo transitorio, la permutable, volátil y variable.” (1998, 134)

Otro elemento pertinente para la constitución de nuestra configuración abarcaría el trabajo de Gordon Matta-Clark, desarrollado durante las décadas de los sesenta y los setenta en Nueva York. La obra de Matta-Clark se basa, esencialmente, en la actuación directa sobre los edificios de la ciudad. En lugar de construirlos, el artista transformaba los espacios desde la incisión, la eliminación, el agujero y el vacío. Utilizaba edificios que iban a ser derruidos en los tiempos próximos y actuaba en ellos extrayendo un nuevo significado de sus estructuras y tratándolas desde su propia relación con la arquitectura. Rem Koolhaas equiparó, en una entrevista para Artforum, el trabajo Matta-Clark al de Lucio Fontana sobre el lienzo, pues ambos comparten la necesidad de vulnerar las mismísimas estructuras de sus soportes. Matta-Clark transgredía la realidad del escenario para crear nuevas visiones del

espacio. Según Koolhaas, Matta-Clark fue capaz de construir desde la eliminación, reconociéndole como *el gran arquitecto del vacío*. Y esto es, en realidad, lo deliberadamente esencial del artista; la relación por la cual, desde la eliminación de elementos arquitectónicos y la gestión de la ausencia, es capaz de crear estructuras creativas prácticamente de adición. Es decir: la eliminación como acción creadora. Sus espacios cobran una nueva vida, una nueva dimensión, justamente por como la imprevisibilidad de las contraformas que crea en el interior de sus edificios encierran un pedazo de vacío a su alrededor.

La propuesta arquitectónica de Matta-Clark prescinde de los elementos acomodatorios propios de la arquitectura de consumo, y se basa en una transgresión no únicamente de los formatos preestablecidos de la construcción, sino también de sus códigos lingüísticos. No únicamente establece y menciona la relación de la arquitectura con el espacio, sino que introduce también la negación de dicha relación. En la década de los 70 fundó, junto con otros arquitectos y artistas como Laurie Anderson o Suzanne Harris, una agrupación artística llamada Anarchitecture, que trataba temáticas sobre la habitabilidad de los edificios, los roles de la propiedad y las dinámicas de las ciudades. Sobre ello, escribió que la anarquitectura trata de hacer espacio sin construirlo delimitando así su propio margen de acción.

To take on the limits of architecture itself, confronting it at the clinical (or entropic) point of its material collapse (effondrement) and pushing it to the critical point of the ideological ungrounding (effondement) of its economy such will have been the primary function of Gordon Matta-Clark's architectural, or anarchitectural, anti-work (2016, 317)

Pero no es en realidad una anti-arquitectura lo que propone el colectivo Anarchitecture, sino una arquitectura que, aún sin ser catalogada como arquitectura, es, en realidad, un acto constructivo, creativo y arquitectónico de por sí. El objeto primordial de este colectivo era el de liberar momentáneamente los espacios de los límites de su arquitectura y de la opresión del diálogo entre lo público y lo privado. Bajo el paradigma que se plantea al considerar que para extraerse a uno mismo de la estructura arquitectónica se debe atacar directamente sus fundamentos fundacionales, tanto físicos, como teóricos, como sociales, la obra de Matta Clark se encuentra en tensión para con la arquitectura funcional de su propio contexto, que el artista cataloga de deshumanizada, tanto a nivel doméstico como a nivel institucional. Partiendo del edificio como entidad, la obra de Matta Clark trata de la práctica de una extracción cuidadosamente estudiada que, a su vez,

genera un valor de ausencia absolutamente imprevisible. La obra de Matta Clark como arquitecto dialoga con su trabajo como artista, convirtiendo los restos de edificio en la contraforma del valor real de lo extraído. Cuando Matta Clark expone los elementos arquitectónicos de sus intervenciones en museos está convirtiendo el edificio en el residuo para una futura demolición, pero a la vez generando una nueva situación según la cual, sin él, la ausencia de lo extraído carecería por completo de sentido.

Otro componente esencial para la creación de esta configuración sería la obra de Rachel Whiteread, nacida en 1963 en Gran Bretaña. La artista crea principalmente obra escultórica, tratando el material desde la relación entre el espacio en positivo y el espacio en negativo. El objeto principal de su obra gira alrededor de la materialización del interior de ciertos objetos, dialogando de forma directa con el vínculo entre contenedor y contenido. Whiteread crea grietas por las que filtrar resina, cemento, hormigón o escayola dentro de espacios vacíos, generando, literalmente, las contraformas de su materialidad. Así como sucede con las contraformas que crean los edificios con el cielo, Whiteread contiene y re-materializa el interior de los espacios: delimita sus fronteras y da forma a los repliegues y a las esquinas vacías que lo componen. Como bien destaca Susan Emerling en su artículo sobre la artista, “[...] Whiteread utiliza el espacio construido como molde para el mundo inmaterial, convirtiendo su trabajo no tanto en una investigación arquitectónica, sino más bien en un estudio del interior que habita el espacio de los modelos arquitectónicos” (2010, 133). Por lo tanto, el trabajo de Whiteread se basa en la inversión de las jerarquías materiales ordinarias y en la tensión entre lo físico y lo inmaterial. Desde esta diferenciación, la artista tergiversa los vínculos normativizados que se establecen entre figura y fondo y entre contenedor y contenido. Mediante la inversión, Whiteread dota de nuevos significados a elementos preexistentes, pero generando, desde su intervención, un nuevo sistema identitario. Ella misma considera su trabajo como un embalsamamiento de la vida y del aire: una momificación del espacio interno de una habitación. No es tanto la inversión de la figura como contenedora, sino la contingencia de un interior palpable. Así como sucede con la obra de Matta-Clark, que se desplaza entre la arquitectura y el arte *deshabilitando* los espacios en los que interviene, en el caso de Whiteread su trabajo se desplaza entre la escultura y la arquitectura, generando espacios, como en su obra *House* que perderán su carácter de habitabilidad y ganarán, a su vez, una nueva contundencia estática. Como Rosalind Krauss menciona en *Rachel Whiteread: Shedding life* la interpretación de su trabajo refiere a la solidificación de un espacio que estaba previamente ocupado,

congelando así un instante de corporeidad. Según Krauss, el trabajo de Whiteread registra la identidad del objeto que sirvió como molde desde el cuidado atento del detalle de sus superficies, materializando el interior de sus objetos y utilizando su propia parametrización como frontera entre lo positivo y lo negativo. Lejos de pretender resolver las tensiones con las que juega en sus obras (privado y público, interior y exterior, positivo y negativo) Whiteread pretende establecer entre estos conceptos inversos relaciones de reciprocidad, a través de lo que como bien apunta Bartomeu Marí produce un “vaciado del espacio en su interior o del espacio que dejan atrás como un rastro; de todo aquello en que la materia sustituye al vacío” (1996). Es el propio hecho de la manutención de objetos cotidianos dentro de sus esculturas el que convierte su concepto de negativo en un elemento de positiva familiaridad: la contraforma de los objetos que genera Whiteread crea vínculos para con el espectador, no únicamente por la cercanía del espacio que comparten, sino por la directa apelación a objetos propios de la cotidianidad, tanto arquitectónica, como social.

Cabe destacar, finalmente, que estas configuraciones que propone Badiou son sujetos cambiantes, inacabables, que se conforman con el riguroso paso del tiempo y que se transforman continuamente con cada nueva obra, con cada nueva adición. La antropóloga Ana Tsing describe dos tipologías de crecimiento que se ajustan aquí adecuadamente: habla, por un lado, del concepto de escalabilidad, que se compone de elementos mínimos de propio significado y que la autora relaciona con los píxeles, unidades significantes que se reproducen generando otros elementos igualmente uniformes, sin modificar el sujeto al que pertenecen desde su crecimiento. Esta tipología de crecimiento se ajustaría a los sistemas de urbanización actuales, que como bien denota Sitte, se planifican desde su acción funcional, y crecen a través de una reproducción sistematizada. Por otro lado, Tsing describe una metodología de crecimiento que relaciona con el desarrollo incontrolable de los bosques, y que coincide con la visión de Gilles Clément sobre el Tercer Paisaje: cada nuevo elemento configura y modifica el sistema al que pertenece, de tal manera que no es posible prever el comportamiento figurativo del sujeto, pues este es, como las configuraciones compuestas por Badiou; infinito, imprevisible y basado, únicamente, en una propia verdad-arte.

La ciudad olvidada

Cristina Morales

Parte 4

Día 1.

Tú abrirás los párpados. Los abrirás despacio, despegando la mugre endurecida que los protege, y frente a ti encontrarás el infierno de las cosas. Se sucederá simultáneamente todo lo que no fue, se materializarán ante al silencio atónito de tus párpados los acontecimientos, los colores, el ruido, los gestos, la lluvia, el mar, la muerte, el viento, las explosiones, la palabra. Tú contemplarás en tu silencio quebradizo la insoportable totalidad de las cosas, sentirás en la piel de un cuerpo que no te pertenece el latido inclemente y voraz de todos los cuerpos, sentirás su desorden y su llanto y su risa y sentirás su piel sobre la tuya, y sentirás en círculos lo extraordinario y lo terrible, lo eterno, lo espantosamente efímero, sentirás todos los finales de todas las cosas y sólo serán su comienzo, y todo durará para siempre, y todo será sincrónico, y todo existirá desvaneciéndose.

Y tú desearás la paz, y la imaginarás blanca y sola, y cerrarás los párpados de nuevo, asustado y frágil, lleno por completo del mundo, vaciado a la vez de todo, y serás débil, y tus párpados llorarán la muerte y la vida de todo lo existente, y todo te será propio y todo te será ajeno, y tú cerrarás los ojos, cerrarás los párpados y desearás la paz, y la imaginarás blanca y sola, mientras a tu alrededor el universo se expande y se contrae, implosiona y ruge, vive, muere y vuelve de nuevo a la vida, sobre ti, sobre tu cuerpo roto, y cerrarás los párpados y desearás el orden y la paz y el silencio y cerrarás los párpados, y desearás la paz y cerrarás los párpados y desearás y cerrarás los párpados, y cerrarás los párpados y cerrarás los párpados

y se hará la luz.

Parte 1

1.

El sol salía a las 6.04 en la ciudad olvidada. Aparecía primero por detrás de la plataforma número tres y se deslizaba suavemente por la cornisa de los edificios más altos hasta impregnar las tres calles de la isla de ocre pálido y púrpura. A las 6.04, M se frotaba los ojos con ambas manos y parpadeaba varias veces. Apretaba el puño, los dientes y las piernas y movía ligeramente los dedos de los pies. Cuando por fin despegaba los párpados, se sorprendía nuevamente de seguir en aquél lugar. La ciudad olvidada era el centro geográfico de la isla. Tenía siete edificios, dos grúas, cinco lagos de agua dulce, tres plataformas de metal y cuatro carreteras que recorrían todo el territorio hasta las coordenadas más alejadas de la ciudad. A su alrededor, la arena era de un color rojizo apagado, burdeos cuando empezaba a llover. En la ciudad olvidada llovía siempre a las 16.52 de la tarde, siempre gotas grandes y redondas y siempre sobre el mismo lugar. M se levantaba de la cama y salía del Edificio 7. Desayunaba en el Edificio 2, en el que había una despensa repleta de conservantes y una cocina industrial. El recorrido hasta el punto de mar más cercano era de aproximadamente cinco kilómetros. M los recorría cada mañana y cuando llegaba a la playa preparaba un fuego con periódicos de 1965, 1969 y 1971. A veces se preguntaba si tal vez se repetía siempre el mismo día; con el sol saliendo a las 6.04 por detrás de la plataforma número tres y la lluvia de las 16.52 de la tarde. Pero para M todos los días eran distintos. Mientras los periódicos ardían levantando una columna blanquecina de humo, él se desnudaba y

se bañaba en el mar. El agua no era más que el reflejo distorsionado del cielo. No había olas, ni espuma, ni algas, ni siquiera una marea que pudiera alejarle de tierra firme si se dejaba flotar. M no había visto tampoco nunca ningún pez, así que cuando sumergía la cabeza en el agua, M sentía que se bañaba en el azul del cielo, y que se convertía en una nube que incordiaba la fragilidad distante del aire. Cuando el papel quedaba totalmente sumido en cenizas y ya no quedaba humo a su alrededor, M salía del agua y se volvía a vestir. Se vistió siempre, todos los días de su vida. No era el pudor de encontrarse a sí mismo reflejado de improvisto en algún espejo, ni siquiera el temor al frío. En la isla no hacía nunca ni calor ni frío. M se vestía para recordarse a sí mismo que provenía de algún lugar. Cuando no recuerdas no puedes echar de menos nada. Así que M no extrañaba nada, no echaba de menos el contacto humano, ni sentir el frío rasgándole la piel, ni el olor a césped recién cortado. M había aprendido a amar un mundo nuevo de pequeñas cosas; había puesto nombre a los hongos que crecían debajo de los árboles, disfrutaba del sol filtrado entre sus hojas y del olor de la arena roja y la sal.

M había recorrido la isla entera más veces de las que podía recordar. Conocía los caminos que estaban allí antes de su llegada, y había sido el constructor de tantos otros para los que vinieran después. Eran caminos que salían de las carreteras y se adentraban en los otros recovecos de la isla. La carretera del norte recorría todo el desierto de tierra roja hasta el faro, una construcción de piedra blanca y azul con un motor de luz intermitente. Desde allí, M había abierto caminos que cruzaban la isla por el mar, vías circulares que rodeaban la tierra y unían las cuatro carreteras por la costa. La carretera del sur llevaba hasta la playa más cercana y M había bifurcado su recorrido hasta el Primer Bosque. M le había puesto nombre a todas las cosas. M sabía que clasificamos el mundo para hacerlo un poco más nuestro, para acortar la distancia entre el objeto y la piel, para inventar relaciones de contacto. El Primer Bosque era la zona vegetal más cercana a la playa. Recorría el perfil del curso bajo del río y era puntual y frondosa: como pequeñas baldosas de colores, con frutos rojos, amarillos y violetas. Detrás del Primer Bosque comenzaba una ligera inclinación que llevaba hasta una de las colinas de la isla. Allí, los árboles filtraban la luz entre las contraformas de las ramas y M dibujaba sobre la tierra las extrañas figuras que formaban. La carretera del este terminaba en la Segunda Colina, la del oeste en la Primera. Desde allí, M podía contemplar la totalidad de la isla. M construía caminos nuevos todos los días porque sabía que si antes de él vivieron hombres en la ciudad olvidada que construyeron edificios,

calles de piedra gris, el faro y los aparatos de radio, también lo harían después de él.

M caminaba hasta el faro cuando atardecía, encendía el motor de luz intermitente y conectaba la señal de radio. Captaba siempre la misma frecuencia y esperaba hasta oír el leve pitido del receptor. La línea sonaba interrumpida al principio y repetía fragmentos de un código que M no lograba entender. Ese día, como todos los otros, lo recibió aquella voz.

Hoy llegas pronto.

-Ha llovido durante menos tiempo que de costumbre.

A M esa voz le recordaba a las cosas vivas. Podía imaginarse el gesto de la mujer al pulsar el interruptor de la radio, el desliz de su dedo meñique al modular los canales y el movimiento etéreo de su mano al localizar la frecuencia exacta de su interlocutor. Para M, esa voz era el único margen de ambigüedad entre la realidad irrevocable de la isla; el resultado no planificable de una planificación.

-¿Sabes? Esta mañana ha llovido aquí también. A veces envidio la puntualidad con la que suceden las cosas en tu isla. Aquí hacía años que no llovía, parecía que el cielo hubiera olvidado el sabor del agua.

-Quizá hayamos compartido la misma lluvia

Para M, la voz era el único símbolo tangible de su presente. El anonimato de su rostro y de su piel la convertían en signo, en la formulación lírica del mundo. Desde aquella voz se conformaban todas las pequeñas cosas que desconocía, se tejía la urdimbre de un espacio exterior.

-¿Te sientes solo allí, M?

Pero M no sabía lo que era la soledad, así que cuando la voz le hacía ese tipo de preguntas M simplemente callaba y escuchaba las explosiones del mar contra las rocas y el palpitante del viento en las ventanas.

-Hoy he visto una contraforma en Ferlandina que me ha hecho pensar en ti. Los tendederos convergían en una fuga estrecha y todo parecía una fisura de luz. Algún día aprenderé a dibujar con palabras, M, y te enseñaré a vivir en las imágenes. Aquí todos vivimos en imágenes, M, las ideologías no son más que la neblina densa de un recuerdo. Hemos perdido la fe en la palabra. Por eso me gusta hablar contigo, M, tú me recuerdas al sonido del mar.

M creía en todas las cosas. Había desarrollado una fe ciega en sus amaneceres y en sus lluvias, confiaba en aquella tierra rojiza y en las estructuras demolidas de sus edificios, confiaba en la ausencia de frío y de calor. Y sobretodo, M confiaba en el sonido radiofónico de aquella voz como en el reflejo de sí mismo. La voz era el recuerdo de su propio rostro, ondulado por el movimiento del agua.

- Aquí el mar suena a lenguaje y siempre tiene historias que contar. Y cuando el agua se mezcla con la tierra rojiza, el barro se tiñe de un burdeos oscuro con manchas blancas de sal. Yo creo en mis imágenes porque existen siempre sin mi, en su propio entorno y a través de sus propios medios; los sistemas que habitan aquí se configurarían de igual manera si yo dejara de existir.
- Aquí, en cambio, sigue pareciendo que el mundo dependa de nosotros.
- Ya ha anochecido y tengo que volver. ¿17.26?
- Justo después de llover.

Y así, M volvía a la ciudad olvidada, arrastrando ligeramente los pies entre la arena roja, mientras el sol de última hora se derramaba sobre las orillas del camino y se alejaba lentamente del sonido arrugado del mar.

2.

-¿Qué ha logrado hasta ahora?

-Nada

-¿Qué aspira a ser?

-Algo

M se despertó con la segunda luz del día filtrada entre la ventana y el jarrón de cristal. El sol caía sobre la quemadura de tierra y sobre los tejados deshechos de las infraestructuras de la ciudad. El silencio de siempre estriaba la realidad sólida de la isla, agrietando los montículos de sal que se divisaban en la costa. Apretó el puño, los dientes y las piernas y movió ligeramente los dedos de los pies. Cogió el libro de la mesilla de noche y salió del Edificio 7 para desayunar. La voz le había dicho que en su biblioteca había libros que todavía no habían sido escritos. También libros que no existieron nunca, libros que fueron quemados, o robados, o simplemente libros desaparecidos. La voz llamaba a su biblioteca el refugio de los libros fantasma, y de vez en cuando, si M mostraba una especial excitación, la voz dejaba que le leyera alguna estrofa, tal vez una frase concreta, parándole siempre cuando contaba de más, porque la voz creía que los libros olvidados pertenecían al silencio de su refugio. Lo que M no sabía es que la voz escribía, en el bloc de notas junto a su radio, todas las frases que M leía, como si fueran el reflejo de la historia de un lugar inaccesible, como si todas ellas construyeran la forma insatisfecha de su isla. Porque, a diferencia de M, la voz sí necesitaba poner-

le rostro a todas las cosas. La voz vivía en el mundo de las imágenes, era el resultado de su propia definición. Cuando hablaba con M, en cambio, la voz era sólo la voz, una acumulación fónica de palabras, únicamente la acción crónica del lenguaje. M y la voz jugaban de vez en cuando con la posibilidad de ser los personajes de la novela de un lunático, ella desde la normalidad nominal del mundo, él desde la diferencia pasiva de la isla. La voz sabía que M no podía existir de verdad, que su no-presencia en el exterior determinaba la realidad única de su inexistencia. M, en cambio, daba por sentada la vida objetiva de la voz, encerrada en el código radiofónico de sus conversaciones.

M desayunó una lata de judías blancas y salchichas de conserva. Mientras cocinaba, leía el Manifiesto del Tercer Paisaje, de Gilles Clément. Era un libro estrecho y verde que hablaba de sistemas biológicos marginales. M pensaba en los hongos que crecían a la sombra de los árboles deshojados del Primer Bosque y le gustaba entender la isla como el espacio residual del mundo. *El espacio residual es el abandono de un terreno anteriormente explotado*, leía. M podía imaginar a los hombres antiguos construyendo la ciudad olvidada como si jamás fuera a olvidarse, como si consistiera justamente en la explotación de su propia presencia. Ahora, en cambio, la ciudad se había convertido en un resquicio del mundo, en una brecha sin memoria, en la ruina de sus estructuras. Clément escribía sobre lugares abandonados donde la biodiversidad había crecido anárquicamente, lugares que formaban siempre parte de otros lugares, como fragmentos irregulares de un ensamblaje mecanizado. A M le gustó pensar que su isla era el vacío abandonado en la cuneta de una carretera. *Por naturaleza, el Tercer paisaje constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentran un lugar en otras partes*. Pero M estaba solo en su isla, era el único en su especie y la única especie que existía allí con seguridad. M era consciente de sí mismo. Entendía su presencia en ese lugar y construía la existencia del mundo exterior desde la voz y desde los libros. Así que mientras desayunaba judías blancas y salchichas, M entendió que debía de ser uno de esos sujetos que no habían encontrado un lugar en otras partes y que el espacio abstracto que ocupaba en la isla era únicamente el espacio de un no-lugar. A M la imprevisibilidad del tercer paisaje le resultaba gratamente familiar. Había observado con detenimiento como los frutos violetas del Primer Bosque maduraban durante las primeras horas de sol, mientras que los frutos rojos y amarillos maduraban con la lluvia. En el Primer Bosque el ciclo de vida de las flores era de un sólo día, y M podía contemplar como se abrían los capullos con las primeras entradas

de luz y cómo caían lentamente los pétalos deshidratados por la noche. Pero aun así, las flores y los frutos eran invariablemente distintos, heterogéneamente complejos. Si se observaban con detenimiento, las alteraciones se daban a escalas minúsculas, pero denotaban un sabio acercamiento a la evolución. Las flores más fotosensibles crecían progresivamente en las zonas más altas de los arbustos, como educadas por la búsqueda de la claridad. Las flores que necesitaban más agua nacían cada vez más próximas al río, o en zonas donde éste había desbordado y creado pequeñas ciénagas de barro y musgo. En el tercer paisaje de la isla, igual que en el tercer espacio de Clément, la vegetación no crecía de acuerdo con curvaturas temporalmente simples, sino que eran el resultado de las variaciones de su propio medio. Crecían cada día de una forma globalmente inconstante y arrasaban pequeños perímetros de espacio para morir, de una forma poéticamente sosegada, cuando se extinguía la luz.

En la página 53, Clément hablaba de la relación del Tercer Paisaje con la sociedad. El mundo exterior dejó de buscar la isla de M cuando la pérdida económica rebasó con creces su interés social. La voz le contó que se generó un debate feroz alrededor de la licitud del abandono, según el cual, paradójicamente, todos terminaron acordando que la desaparición de un sólo ser no podía determinar la economía de toda una sociedad. El mundo exterior acabó por sellar un pacto de silencio, según el cual la existencia de M y su isla no serían más que el recuerdo borroso de una búsqueda frustrada. La voz era la única que todavía recibía su señal todas las tardes, la única que respondía a su necesidad de lenguaje. M nunca entendió porqué, pero sospechaba que de alguna manera se trataba de una necesidad recíproca. También M acabó por olvidar que algún día le buscaron y la realidad del espacio exterior se terminó convirtiendo en el reflejo exiguo de la voz. La isla era, por tanto, el residuo de un espacio improductivo. Un lugar socialmente inalcanzable que permitía que los sistemas naturales del paisaje se reprodujeran según su propia normativa particular. Así, el salvajismo de la isla de M era, en el libro de Clément, una pequeña fisura del territorio ordinario, un lienzo en blanco para el desarrollo de una nueva biodiversidad.

M terminó de desayunar, cogió una pila de periódicos y salió del edificio dos. Empezó a andar por la carretera del sur haciendo breves paradas para observar los arrecifes de vegetación que crecían a los márgenes del asfalto. M encendía el fuego al llegar a la playa porque la voz le había dicho que las columnas de humo se divisaban también a la luz del día

y porque le gustaba la manera en que las llamas le secaban el cuerpo. Después de bañarse se quedaba muy quieto con la espalda recostada en la arena, y cuando la única nube del cielo cruzaba discretamente los surcos de luz, a M se le resbalaba una tierna sensación de pertenencia, de unión para con el espacio que ocupaba. Esa tierra se le antojaba entonces serenamente propia, fundamentalmente parte de esa consciencia indescifrable de sí mismo como ser. A M le embargaba, sin saberlo, la infatigable certeza de su inexistencia sin la isla. A veces se dormía así, envuelto en el aroma escaso de una comunión aparentemente ficticia, y despertaba cuando las últimas brasas del fuego le salpicaban los pies.

El resto del día le resulto terriblemente tedioso. Cuando esperaba, a M el tiempo le pasaba como rasgándole las orejas. Había veces que M era desmesuradamente consciente del tiempo. Escuchaba el latir rítmico de las cosas a su alrededor, irremediabilmente constantes y firmes. Entonces incluso le parecía ver como las plantas que iban a morir esa noche crecían frente a él, como su minúsculo ecosistema florecía y se agrietaba, el transcurso infatigable del verde al gris. M esperó a que las primeras gotas de la lluvia le mojaran la espalda y entró en el Edificio 5. La luz blanca de las nubes se escurría entre las grietas de la pared y los desperdicios de cristales rotos. Las enredaderas que habían escalado la superficie de la fachada se habían abierto camino también en el interior del edificio. M subió lentamente la escalera de caracol hasta el tercer piso. Allí, los libros se amontonaban en columnas altísimas y creaban una especie de ciudad ficticia en su interior. El polvo de página se había recostado sobre los lomos y las hojas marrones de hiedra. Cuando M escogía un libro que también existía en el exterior, la voz leía con M, y cuando atardecía, repasaban las secciones subrayadas, los apuntes y las notas al pie. M se paró ante la tercera columna a la izquierda de la escalera. Todos los libros del pilar eran libros delgados, prácticamente angostos, comprimidos por el peso de la página. En el centro de la columna había un librito azul, justo en el lugar donde el Manifiesto estuvo a penas dos noches antes. Lo sacó con mucho cuidado y lo colocó entre su brazo y su axila. Los libros que ya había leído los colocaba en forma de columna al otro lado de la sala, como jugando a crear su propia ciudad. La ciudad recordada, o la ciudad por recordar. M dejó el Manifiesto sobre la pila nueva, salió de la biblioteca y comenzó a andar.

La señal tardó varios minutos en vibrar. Siguió llamando durante más de media hora, pero el receptor no recibió ninguna frecuencia abierta. M tampoco acababa de entender cómo debía funcionar el aparato que

le llevaba hasta la voz. Era un trasto antiguo, de hierro y madera, con una pequeña bombilla amarillenta, dos interruptores grandes y oscuros, un botón rojo y una línea negra numerada dentro de un cristal. M había aprendido a mover el regulador a la derecha hasta escuchar el ruido ronco de la señal, siempre cerca del número 102, y a esperar entonces al leve pitido del receptor. Esta misma operación podía repetirla enésimas veces, hasta que la voz lograba recibir su señal y ambos aparatos se sumaban a una misma frecuencia. Pero había veces que la voz simplemente no aparecía, por mucho que M moviese el regulador a derecha e izquierda, por mucho que la señal vibrase sobre su receptor. Y entonces M se quedaba allí, sentado en la silla giratoria y viendo como la luz intermitente del faro parpadeaba sobre el mar. Esperaba pacientemente a que los últimos rastros de lluvia se secaran sobre la arena de la playa y veía la luz escabullirse entre el agua, a lo lejos. Y él, lentamente, volvía a la ciudad.

3.

Diré tan solo: «Estaba ahí».

M se incorporó bruscamente mucho antes de la primer luz. Una extraña agitación le había mantenido en una duermevela exhausta toda la noche. Alargó la mano hacia la mesilla y encontró el libro roído de Maistre. Todavía oscura, la ciudad olvidada parecía el escenario de un sueño. M deambuló por las calles negras de hollín, se paró brevemente frente al Edificio 2 y contempló como un pedazo del cristal roto de la tercera planta se desprendía lentamente de su matriz para caer convertido en un millar de diminutas y brillantes astillas. La oscuridad opaca del cielo se reflejaba sobre las cornisas y las ventanas y convertía el azul translúcido de los lagos en espesas manchas de petróleo. M se paró junto a la puerta del Edificio 5. A lo lejos, las dos grúas se alzaban por encima del paisaje y su estructura parecía la fotografía sobreexpuesta de un esqueleto roto. Subió las escaleras de caracol arrastrando con los pies una neblina de polvo amarillo. Pensó que el ruido a seco de los escalones se parecía al sonido grave de los árboles. Llegó al tercer piso, se adentró en el pasillo de los libros leídos y colocó el texto de Maistre sobre una de las columnas. La galería de los libros leídos conformaba un pequeño rincón de la biblioteca, la primera calle de una nueva ciudad. Abandonó el pasillo de su ciudad recordada y paseó la mano por los lomos amontonados a ambos lados del camino, limpiando levemente el rastro de suciedad con el dedo. Por el cristal roto de la ventana izquierda, M

contempló en silencio como el sol aliviaba el coágulo ennegrecido de la arena y como los primeros rayos de luz se escurrían por entre las grietas de los edificios.

M cogió un librito minúsculo del pilar junto a la escalera y comenzó a andar hacia la playa sin pasar por el Edificio 2. El cielo había amanecido de un gris extraño, un gris para el que M encontraría la palabra exacta poco tiempo después. Mientras caminaba descalzo por la cuneta de la carretera del sur, M hojeó las fotografías en ocre que acompañaban al texto. La primera imagen era un mapa dentro de una escalera. Las grietas blancas que se abrían paso dentro de él parecían corresponderse con pasos de aire y le gustó pensar que las calles del mundo exterior, y por tanto de alguna manera también las de su ciudad olvidada, podían ser en sí mismas parte de un organismo vivo, tal vez un fragmento ampliado y denso de un nudo de arterias. Las tres fotografías siguientes coincidían en la misma página. Las dos primeras eran seis tubos oxidados que vertían agua sobre un río. La tercera, una tubería que siseaba por encima del mismo río hasta una plataforma de bombeo. M paró brevemente, acercó todavía más el libro y leyó: *El Monumento de la Fuente, vista de pájaro, El Monumento de la Fuente, vista lateral, y La plataforma de bombeo de El Monumento con pontones*. Cuando levantó la vista, reconoció a lo lejos el perfil áspero de la ciudad, con la silueta orgullosa de sus grúas en diálogo.

M siguió andando desperdigadamente hasta llegar a la orilla. Se quitó la ropa, encendió un pilón de periódicos de 1965 y se bañó. Dentro del agua imaginó tuberías de plomo que recorrían la superficie líquida del mar y plataformas mordidas por el salitre. Salió del agua y empezó a leer. El librito era la descripción de un recorrido por una ciudad y un río llamados Passaic. Las fotografías que M había estado observando durante su camino a la playa correspondían con lo que el autor consideraba sus grandes obras. A M las imágenes siempre le parecían pequeños hurtos de paisaje y le gustó encontrar las sombras de la ciudad olvidada entre sus monumentos. *Puesto que era sábado, muchas máquinas no estaban en funcionamiento, y esto las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, aún mejor, máquinas extinguidas —dinosaurios mecánicos desprovistos de piel—*. M pensó en sus grúas, terriblemente inmóviles y frágiles, como el recuerdo de un movimiento. En Passaic, *el cielo era de un sutil gris de papel de periódico*, que M reconoció extrañamente parecido al suyo. Mientras leía, M veía las carreteras de la isla como dibujos orgánicamente monumentales sobre la arena roja, las brechas de los edificios como estrías de luz y los conductos que unían

los lagos como serpentinatas estáticas. En Passaic los estanques eran cráteres. M nunca había pensado que los cinco lagos de su ciudad podían ser simples acumulaciones de lluvia sobre tierra erosionada. *Cada ciudad sería un espejo tridimensional que provocaría la existencia de la siguiente ciudad a través de su reflejo*, leía. A M le invadió una sensación brusca de ternura hacia aquellas imágenes, hacia la monumentalidad ínfima de su isla, y caminó de vuelta a hacia la ciudad olvidada.

M comió una lata de sardinas en escabeche y anduvo hacia el faro cuando todavía no había dejado de llover. Al llegar, se estiró sobre el musgo húmedo al borde del acantilado y esperó a que se le secara la ropa. Observó como pequeñas hileras de guijarros caían silenciosamente por la ladera escarpada del precipicio y se desplomaban sobre la arena, generando huecos oscuros a su alrededor. M no podría determinar con exactitud cuando fue que la tierra comenzó a temblar. No era la primera vez que veía desplomarse un trozo de isla sobre el mar, pero nunca había sido tan cerca. Como en un suspiro, se levantó frente a M una densa cortina de humo y barro, un estridente ruido tectónico invadió el silencio ordinario del agua y antes de cerrar los ojos comenzó a caer. Cayó torpemente, sintió el hundimiento físico de la tierra y el suspenso intermitente de la gravedad, cayó con los ojos abiertos y una quietud inmóvil, entre una lluvia de piedras y polvo.

Cuando por fin sintió de nuevo el contacto evidente de la tierra bajo su espalda, M alzó la vista hacia la sección despeñada del acantilado y descubrió, como resurgido de otro tiempo, el hormigón exterior de un túnel subterráneo.

Parte 2

-La metáfora es desplazamiento. Tu isla es un lugar donde la metáfora es metáfora. Nosotros, modernos, hemos substituido el desplazamiento por la mentira

-La mentira es moral y la poesía es poesía. ¿Por qué no podría ser A y B a la vez?

-Somos prisioneros de la incompatibilidad. En griego metaforizar significa hacer un trayecto. La metáfora es coger el autobús.

-Anoche vi una película sobre unas tribus aborígenes de Australia. Trataban de impedir que una compañía minera se asentara en una zona del desierto para explotar la tierra, porque según su cultura era el lugar en el que las verdes hormigas sueñan. Estaban convencidos de que perturbar su sueño terminaría con la humanidad. He investigado y según su mitología, existió un tiempo antes del tiempo en el que unos seres ancestrales habitaban un mundo que formó nuestra creación.

(...)

-Aquí el tiempo es elástico, M, un sólo segundo puede inmortalizarse y durar minutos, horas, días enteros, según rija su propia intensidad. El tiempo es un metrónomo inexacto. En tu isla llueve siempre a la misma hora, aquí la lluvia puede tardar siglos en llegar. Y en cambio un beso, o una palabra, o un suspiro... eso puede durar una vida entera. Pero para que el tiempo sea elástico se necesita al ser humano; uno no puede concentrar su propia existencia y parametrizarse en antagonía al compás temporal sin tener algo que confirme la elasticidad de su tiempo. ¿Entiendes, M? Por eso no puedes preguntarme por el mundo exterior, porque tu pregunta aquí podría ser eterna.

-¿Sabes? a menudo pienso en ti como una habitación roja, como si en lugar de una voz fueras un espacio lleno de corrientes, de olor a tierra húmeda.

Parte 3

1. Luz y paisaje

Se levantó y apagó el despertador con un gesto de pereza. Apretó los dedos de los pies y de las manos y permaneció durante varios minutos sentada en uno de los extremos de su cama, con la mirada fija en la luz blanca que se filtraba entre las cortinas. Desde su ventana, el ruido de la ciudad le recordaba al ruido de la vida. La explosión de fuerza de la farmacia subiendo las persianas, del coche encendiendo el motor, el grito sordo de aquella mujer, la floristería interrumpiendo el olor a gris de la calle, el tráfico imitando el sonido seco de las locomotoras, la azotea, esa azotea granate, llena de luces, de diagonales incongruentes y enfrentadas; cada síntoma del latir de la ciudad le parecía el reflejo de su constante huirle a la muerte, cada gesto la proclamación estricta de la vida, su reivindicación, la lucha tenaz por la supervivencia. El mundo entero respiraba frenéticamente al otro lado de su ventana, se bañaba de luz y latía. La voz se levantó de la cama y arrastró los pies hasta el baño. Allí contempló su rostro ante el espejo, recogió sus larguísimos cabellos rubios y los anudó por encima de la nuca. Se mojó la cara y el cuello, cerró levemente los ojos e inclinó la cabeza, como escuchando el sonido interrumpido de alguna canción.

La calle Ferlandina estaba revuelta cuando la voz bajó los escalones del portal. En el aire flotaban la humedad y la luz del verano, y los transeúntes caminaban con los ojos alzados, envueltos en sudor. La voz abrió el contenedor gris y lanzó la bolsa de basura. Al cerrar la tapa, se agachó a recoger los restos de cartón de una caja de cervezas. Detrás del contenedor azul, una baldosa rota se había desprendido del suelo y por debajo crecía un matojo minúsculo y verde, con un incipiente capullo de flor. Lo contempló durante algunos instantes y pensó en el rastro fractal del agua al secarse sobre la mampara de su ducha, en como este se confundía con las nuevas manchas de agua y como, al secarse estas también, creaban a su vez una nueva bifurcación. Apenas unos minutos después, el pasado y el presente del agua se fundían en una encrucijada homogénea de capas incoloras, superpuestas y entrelazadas. Apenas unos minutos después, el agua desaparecía y sólo quedaba su rastro. Y así sucesivamente, manteniendo siempre la irrefutabilidad de su huella como prueba pragmática de que algo sucedió ahí, que todavía sucede y sucederá mientras la mampara y el agua existan, repitiendo sus ramificaciones y condicionando las nuevas formas por venir. La voz recorrió con el dedo índice el perfil de la planta invasora, se incorporó, y comenzó a andar.

Bibliografía

Alliez, Éric; 2016, Gordon Matta Clark: Somewhere outside the law, *Journal of visual culture*, Vol.15, Num. 3, pp. 317-333

Anitagrace, Joyce; The writer as a Visual Artist, 2014, *Luso-Brazilian Review* 51:2, Board of Regents of the University of Wisconsin System

Ashton, Dore; *La escuela de Nueva York*, 1988, Cuadernos de Arte Cátedra, Traducción de Marta Sansigre

Beslioglu, Bahar y Savas, Aysen; 2012, Fleabite: Gordon Matta-Clark and programmatic experimentation, *Arq. Architectural Research Quarterly*, Cambridge, Vol. 16, Num. 2, pp. 125-136

Badiou, Alain; *Pequeño manual de inestética*, 2009, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Carolina, Andrea; 2015, Badiou como acontecimiento, *Res. Publica. Revista de Historia de las Ideas políticas*, Vol. 18 Num. 1 pp. 243-257

Clément, Gilles, *Manifiesto del tercer Paisaje*, 2018, España, Gustavo Gili

de Prada, Manuel; 2002, Componer con Vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura, *Cuaderno de notas*, Universidad Politécnica de Madrid, Num. 9, pp. 57-84
de Pina Cabral, Jao; World I, An anthropological examination, 2014 *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 49–73

de Pina Cabral, Jao; World II, An anthropological examination, 2014 *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3): 149–184
'Der Weg zum unitären Urbanismus', published in: Constant, Konstruktionen und Modelle, exh. cat. Essen (Galerie van de Loo), 1960.

Diamonstein, Barbaralee; *Interview with Robert Motherwell*, 1979, New School for Social Research

Duchamp, Marcel; The creative act, 1957, *ARTnews*, Vol. 56, no. 4 (Summer 1957) pp. 138-141

Emerling, Susan; Sep-Nov 2010; 29, 3, Rachel Whiteread, *Border Crossings*, pg.132-134

Endell, August, 2018, *The beauty of the Metropolis*, Irlanda, Rixdorf editions, Translated by James J. Conway
Fer, Briony; *On abstract art*, 1997, New Haven and London, Yale University Press
Simmel, Georg; *Filosofía del Paisaje*, 2013, Madrid, Casimiro Libros.

Goodman, Nelson; *Maneras de hacer mundos*, 1990, ed. La Balsa de la Medusa, Trad. Carlos Thiebaut

Goodman, Nelson; Realism, Relativism, and Reality, 1983, *New Literary History*, Vol. 14, No. 2, On Convention: II (Winter, 1983), pp. 269-272

Heidegger Martin; 2006, *Meditación*, Buenos Aires, Biblos.

Krauss, Rosalind; 1997, *Rachel Whiteread: Shedding life*, Londres, Thames & Hudson,

Lao-Tzu, Lao-Tse; 2016, *Tao Tè King: El Libro Del Tao*, Palma de Mallorca, Jose J. Olañeta, Trad. de Esteve Serra

Mach, Ernst; *The analysis of sensations*, 1914, Chicago, The Open Court publishing company

Malik, Suhail, Information and Knowledge, 2005, *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 22(1) pp. 29-49

Malvern, Sue; 2003, Antibodies: Rachel Whiteread's Water Tower, *Art History* Vol. 26 No. 3 pp. 392-405

Marí, Bartomeu; ten Berge, Jos; Simmel, Georg; *Stimuli*, 2000, Rotterdam, Witte the With, Center for Contemporary Art, 010 Publishers

Mcluhan Marshal y Mcluhan Eric: Las leyes de los medios, 2009, CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 14, pp. 285-316. Trad. Eva Aladro Vico

Mitchell; *Qué quieren las imágenes*, 2017, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.

Orton, Fred; *Figuring Jasper Johns*, 1994, Londres, Reaktion Books.

R. Lippard, Lucy; *Eva Hesse*, 2017, México, ed. Alias, trad. Juan Elías Továs y Sonia Verjovsky

Schaeffer, Jean Marie; *De la imaginación a la ficción*, 2012, Buenos Aires, ed. Biblos.

Schuman, Tony; 1981, Form and Counterform: Architecture in a Non-Heroic Age, *JAE*, *With People in Mind: The Architect-Teacher at Work*, Vol.35 No.1, pp.2-4

Sitte, Camilo; 1965, *City planning according to artistic principles*, Londres, Phaidon Press, Random House, Translated George R. Collins and Christiane Crasemann

Tallón, Iglesias, José Antonio; 2015, *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, http://oa.upm.es/41039/1/JOSE_ANTONIO_TALLON_IGLESIAS.pdf

Tsing, Ana; 2012 On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales, *Project Muse*, Vol. 18 Num. 3 pp. 505-524

Van Eyck, Aldo; 1968, Kaleidoscope of the Mind, Via I, *Ecology in Design*, *The student publication of the Graduate School of Fine Arts*, University of Pennsylvania, 96-124

Wigley, Mark; 1998, *Constant's New Babylon: The hyper-architecture of desire*, Rotterdam, Witte the With, center for contemporary art, 010 Publishers

Imágenes

Fig. 2-7 : Imágenes extraídas de la página web de la Dedalus Foundation: <https://dedalusfoundation.org>

Fig. 8-11: Imágenes extraídas de la página web del portal de compra amorosart:: <https://es.amorosart.com>

Fig. 12, 13: Imágenes extraídas del blog del Museo Picasso de Barcelona. artículo: *Aguatintas al azúcar de Pablo Picasso. La delicadeza de la estampa de efectos pictóricos*, 8.07.2015 <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/07/aguatintas-al-azucar-de-pablo-picasso-la-delicadeza-de-la-estampa-de-efectos-pictoricos/?lang=es>

Fig. 14.19: Imágenes extraídas de los respectivos videos de youtube.

Hand catching lead, Richard Serra

https://www.youtube.com/watch?v=_NBSuQLVpK4

Le Pluie, Marcel Broodthaers

<https://www.youtube.com/watch?v=EHhigM53ILw>

Intervals, Peter Greenaway

<https://www.youtube.com/watch?v=6zjrx2JHNS0>

Mauvais Sang, Leos Carax - Modern Love

<https://www.youtube.com/watch?v=gt2KlkBUgXA>

Son nom de Venice dans Calcutta desert, Margeritte Duras

https://www.youtube.com/watch?v=_0fRFcOfDh8&t=4s

Arnulf Rainer, Peter Kubelka

https://www.youtube.com/watch?v=Uj-_WhYf-Wg

Agradecimientos

A Octavi Rofes, por explicarnos que ser universitarios significa pasarlo bien, y por todo lo demás.

A FINAL, por compartir el tiempo y las ganas.

A Esther Águila, Raffaele Sarcina, Enric Mas y Jo Milne, por la infinita paciencia, por limpiar mis destrozos de vez en cuando, por salvarme las estampas y por haber creído en el proyecto.

A Miqui, que por alguna razón siempre parece tener la mano tendida.

A Patricia Capdevila, por acercarme un poquito más a la escritura.

A mi madre, mi padre y mi hermano, por escuchar desde un tiempo antes del tiempo y por ceder el espacio suficiente para que la contraforma crezca en todas partes.

Y a Jan, que sólo ayuda cuando no lo sabe.

